1983

中国音乐年鉴

中国音乐年鉴

中国艺术研究院音乐研究所
《中国音乐年鉴》编辑部 编

1993卷
名誉主编 乔建中
主　　编 田青
副主编 韩锺恩
　　　　张振涛

山东友谊出版社
1994年·济南

鲁新登字 12 号

中国音乐年鉴

1993

中国艺术研究院音乐研究所 编
《中国音乐年鉴》编辑部

*

山东友谊出版社出版发行
（济南经九路胜利大街）
山东新华印刷厂德州厂印刷

*

850×1168 毫米 32 开本　26.5 印张　9 插页　700 千字
1994 年 3 月第 1 版　　1994 年 3 月第 1 次印刷
印数 1—2,000

ISBN7—80551—581—6
J·78　定价：20.00 元

编辑部主任 常静
编辑 （按姓氏笔划为序）
田青 刘石
刘军 孙建英
乔建中 项阳
张振涛 常静
韩鍾恩 魏磊
编务 刘宝英

责任编辑 徐世典
图片编辑 刘晓辉
英文翻译 蔡良玉
封面设计 郑在勇
绘谱 于洁

目　　录

综　　述

高为杰主持专栏/创作及有关评论

主持人前言●**音乐创作与市场絮语** 3
李西安●**1992年的民族器乐创作** 6
王安国●**交响音乐创作：通俗化与小型化的趋向** 12
附：郑长林●**福建召开的三次音乐创作研讨会** 16
刘永平●**室内乐与小型器乐曲创作**——1992年发表作品情况概述 19
田　川●**1992年的歌剧艺术** 24
曾遂今●**1992年流行音乐鸟瞰** 33
周　稣●**苦乐年华**——近年词作及歌剧台本创作巡礼 44

张振涛主持专栏/学术研究（史论部分）

李方元●**中国古代音乐史研究综述** 49
耘　耘●**乐律学研究** 56

陈其射●古谱古乐研究　64
袁荃猷●音乐考古研究（1990～1992）　71
陶亚兵●1992年中国近现代音乐史研究概述　92
杨　红●汉族传统音乐研究　99
张晓凡●少数民族音乐研究　107
路应昆●“四大集成”编撰近况　114
万　昭●1992年西方音乐研究综述　118

刘　石主持专栏/学术研究（学科部分）

宋　瑾●中国音乐美学1992年景观　126
黄　虹●1992年音乐心理学研究综述　134
周耀群●音乐社会学研究　139
王　晡●音乐学方法论　143
袁静芳●中国传统音乐的分类与乐种学研究　151
王耀华●1992年的音乐比较研究　157
刘　红●宗教音乐研究　172
彭志敏●朝着纵深和交缘的方向迈进——1992年度作曲技术理论研究情况综述　177
金经言●1990年至1992年音乐文献翻译概述　186

常　静主持专栏/新学动态·音乐科技

金经言●60年代中期以来的外国音乐社会学研究简述　198
韩锺恩●音乐文化人类学　214
张鸿懿●音乐治疗在中国　222
郑　苏●90年代初美国音乐学和民族音乐学发展概况　227
汤亚汀●《专题论丛：音乐实践的描述与描述的实践》评介　237

张茂林●**乐器改革与研究综述（1990～1992）** 242

专 栏

乔建中、韩锺恩主持专栏/民俗音乐实录

刘桂腾●**宁安县富察哈拉萨满跳神乐器实录** 253
杨民康●**德昂族婚俗歌演唱活动实录** 258
李霈民●**富拉尔基区全合台村达斡尔族萨满跳神活动实录** 264
项　阳●**喜丧·对棚·传统·现代**
——辽阳市鼓吹班一瞥 272
蓝雪菲（畲族）●**闽东新楼畲族婚俗音乐调查报告** 277
胡家勋●**苗族“坐月亮”活动调查** 286
张中笑（侗族）●**天柱侗族青年社交习俗**
——“玩山”及“玩山歌”调查报告 296

项　阳主持专栏/地方音乐

四川音乐专栏撰稿人● 304
李兴梧　朱　舟　方惠生　邹承端
叶　语　夏　生　四川省歌舞剧院
办公室　邹向琼　谭　茗　蓉　民
何福琼　肖前勇　殷琼采
山西音乐专栏撰稿人● 359
盛　昌　京　利　刘建昌　亚　丁
山西省歌舞剧院艺术室　贾永珍
苏富世　李京利
1992度〔地方音乐十大新闻〕● 391
北京　重庆　贵州　广西　河北　河南

黑龙江　吉林　江西　辽宁　山东　山西
陕西　上海　武汉　延边

史　鉴

观察员

特约观察员金兆钧●**大浪淘沙，风雨兼程**
——大陆新时期流行音乐的梦想与现实　423

今史辨

编者按●　448
《中国音乐年鉴》史　工●
究天人之际　通古今之变　成一家之言
——关于（当代）史料的澄清与辨析　449

专题报导

名人录

●**1992年［中国音乐名人录］**
王世光　孔祥东　许舒亚　461

特　稿

●**《中国音乐年鉴》第三届学术研讨会纪要**　463
《中国音乐文物大系》总编辑部●
《中国音乐文物大系》编撰体例　469
《中国音乐文物大系》总编辑部●
《中国音乐文物大系》编撰体例补充　474
【台】林谷芳●**1990～1992年间台湾的音乐发展**　483

孙玄龄●**在日本的中国音乐情况** 489
郑 苏●**美国 1991 年以来的中国音乐活动概况** 497
附：欣 晴摘译●**来自美国加利福尼亚的报告** 512

人物专访

特约记者宋 瑾●**至爱，来自无边的苦难**
——访作曲家王西麟 515
特约记者葛 晨●**来自太姥山的报告**
——京、沪、闽太姥山音乐创作研讨会上访著名作曲家、上海音乐学院作曲指挥系主任杨立青教授 524
编辑部记者●**振兴民族音乐 高歌时代精神**
——中国音乐家协会主席李焕之先生采访报告 534
编辑部记者●**以音乐自身规律为则 以民族文化传统为鉴**
——香港大学亚洲研究中心院士、香港民族音乐学会会长刘靖之博士采访报告 544
编辑部记者●**歌剧艺术需要总体的文化把握**
——访中央歌剧院院长、歌剧作曲家王世光先生 553
编辑部记者●**重新集聚分割了的人力 重新凝聚拆解了的人心**
——香港明仪合唱团音乐总监兼指挥费明仪女士与中国艺术研究院音乐研究所所长乔建中先生谈话录 560

编辑部记者●**寻根·治本·显魂**
——中国艺术研究院音乐研究所所长乔建中与《中国音乐年鉴》副主编韩锺恩对话录 570

音响工业

编辑部记者●**如何在文化市场竞争之中作出长远、明智的决策**
——广东珠江音像出版社副总经理吴剑铭采访报告 594
编辑部记者●**星海乐器　名扬四海**
——北京星海乐器联合公司系列简介之一 598

编者与读者

《中国音乐年鉴》编辑部●**跟踪报导：提高文化品位的关键在于健全人文品格** 601

本年纪事

十大新闻

●**1992 年度［中国音乐十大新闻］** 611

1992 年重要音乐活动

●**敦煌壁画仿制乐器在北京通过鉴定（北京）** 612
●**“20 世纪华人音乐经典”曲目发布（北京）** 612

●《为了明天——和平、友谊》
中国国际合唱节（北京） 615
●中国传统音乐学会第七届年会（北京） 616
●王光祈先生诞辰一百周年纪念会及
学术交流会（成都） 616
●全国第一届音乐学教学研讨会（北京） 617
●中国维吾尔木卡姆系列活动（北京） 617

1992年音乐活动纪事

孙建英●1992年音乐活动纪事 619

资料汇编

《中国音乐年鉴》资料库

●音乐学学术档案
——李纯一 于润洋 吕金藻 蔡良玉 653

●音乐作品档案
——杨立青 陆在易 永儒布 665
●音乐（学术）活动档案
——中国传统音乐学会第七届年会 677
全国第一届音乐学教学研讨会 681
（附：国内音乐学教学单位一览表）
684
京沪闽音乐创作研讨会 684
●音乐（教学）单位档案
——中国音乐学院 星海音乐学院 武汉
音乐学院 四川音乐学院 西北师范
大学音乐系 江西师范大学音乐系
安徽师范大学音乐系 新疆师范大学

音乐系　内蒙古师范大学音乐系　687

●**音乐（表演）团体档案**

——上海电影乐团　天津乐团　黑龙江省歌舞剧院　河南省歌舞团　河北省歌舞剧院　陕西乐团　湖北省歌舞团　江苏省歌舞剧院　宁夏回族自治区歌舞团　696

●**音乐出版档案**

——近年［音乐出版物/图书］　704

博士论题

陶亚兵●**1919年以前的中西音乐交流史料研究（摘要）**　725

韩宝强●**音乐家的音准感**

——与律学有关的听觉心理研究（摘要）　729

音乐比赛评奖

王秋萍●**1992年国内音乐比赛获奖者名单**

少年儿童中国钢琴作品征集评奖（732）中华大家唱（卡拉OK）曲库东西南北“天第杯”青年歌手邀请赛（733）文化部第二届全国新剧目文华奖评奖（733）队列歌曲征歌评选（734）第二届海内外江南丝竹创作与演奏比赛（735）1992年全国“广播新歌”征评（736）中国民族声乐比赛（737）第二届中国民族文化博览会——歌王歌后大赛（738）’92杭州古琴邀请赛（738）第二届（1992）中国金唱片奖（738）全国影视歌曲大奖赛（740）“黑龙

杯”管弦乐作曲大赛（741）首届全国青少年钢琴比赛（742）首届全国电脑音乐（MIDI）作品征集评选（742）1992年度文化部科技进步奖（743）第五届全国青年歌手“五洲杯”电视大奖赛（743）其他（745）

王秋萍●**1992年国际音乐比赛获奖者名单**

声乐（746）弦乐器（746）键盘乐器（747）吹奏乐器（747）作品、音乐家（747）其他（748）

音乐团体机构

峨嵋电影制片厂乐团●**峨影乐团的建立和所取得的艺术成就** 749

音乐出版

王秋萍●**1992年新书目录索引** 753

常　静●**1992年音乐论文目录索引** 776

●**编后记** 828

●**英文目录** 829

创作及有关评论

学术研究

新学动态・音乐科技

综 述

主持人前言

音乐创作与市场絮语

高为杰

读完本专栏的文稿，心情并不兴奋。

纵览1992年度的音乐创作，似乎很难用丰收或欠收这样的字眼来作鉴定。如果从纯数字统计来看，产量不可谓少，但优质者鲜，品种结构的比例也很失调。

最令人忧虑的，依然是严肃音乐的不景气。这中间，或许只有民乐创作稍有例外，呈现出比较活跃的景象。此种活跃，是由“买方市场”促成的。本年度内，海内外民乐演出及音响出版活动比较兴旺，新作品（包括改编）的需求量增大，因而使作曲家们获得了相当数量的创作委约，推动了新作的问世。

作品有买主，固然不错。但并非所有作曲家、所有类型的作品都能找到好买主。艺术创

作活动如果无条件地、全面地转向买方市场，后果堪忧。当前，经济迅速发展，这自然是十分可喜的。但随着经济的富裕，社会成员购买力水平的提升很快，而其文化艺术素养的水平显然不可能同步提升；另一方面，具有较高艺术审美修养的知识分子群的购买力提升的幅度又相对较小——在这种此长彼消的情势下，音乐制品在买方市场的竞争中，商业性经济指标上扬，艺术性质量指标下跌，高文化涵量、高学术涵量以及高投入的大型体裁的作品，只可能败下阵来，而通俗的、媚俗的、乃至庸俗的东西必定占据优势。艺术市场的收益分配，是由供求关系决定的，以买方市场为主导的商品经济不可能自发导致理想的按劳分配。所以，在艺术生产领域，如果缺乏有效的调节手段，从事高级艺术创作的艺术家由于作品无人问津而积极性受挫，创造力被压抑；低俗文艺则在经济利益的刺激下大量问世。“劣胜优汰”几乎成为定势。因此，艺术创造如果任凭买方市场的选择，整个社会的文化艺术形态的普遍低俗化、肤浅化趋势将是不可避免的。

这就是人文环境所面临的危机。

物质富裕、精神贫困乃至堕落的逆向走势问题，已经不是一些人杞人忧天的凭空多虑，而是一个确凿的、严酷的事实，且已被证实是一种自发规律。“移风易俗，莫善于乐”，这是音乐之于人类文明的正面效应；但是，“声色犬马”以“声”（音乐）居首，可见其负面效应也决不可低估。把文艺市场竞争中“劣胜优汰”的趋势，说成是人类文明的慢性自杀，绝非危言耸听。

要不要拯救这种危机？能不能拯救这种危机？回答应当是肯定的。至于怎样来拯救，我认为有四点值得我们思考。

首先，社会的文艺政策及文艺体制的改革，不能仅从经济角度考虑，而应以确立人文环境意识的战略立场为出发点，以便能对文艺生产作出积极的宏观引导、调控与倾斜，激励高文化、高质量的艺术精品的生产。第二，必需切实加强全民的美育普及教育，提高买方市场音乐消费的审美素质。此项工作的真正难度，在于存在负面效应的对抗力和消蚀力。低俗音乐制品不仅在市场上

获得利润，而且其多产广销的结果又败坏、扭曲了公众的审美趣味。更有甚者，有些低俗文艺的广告包装宣传，竟也堂而皇之以美育传播的名义招摇过市，混淆视听。这使真正的美育工作兼负着拨乱反正、去伪存真的重任，其意义的重大自不待言。第三，是希望有良心的艺术家，要具备超越名利、甘于淡泊的理想主义人格，为人类文明的创造无私奉献并从中获得终极意义上的自我实现。最后，则是要呼吁全社会对严肃的艺术创造活动的关怀、珍惜与赞助。如果能做到这四点，我相信艺术创造的社会人文环境必定会呈现出新的气象。

在结束这番絮语之时，我谨以主持人的名义，向为本栏目撰稿的作者们表示敬意与感谢。这些文章都写得很好，很充实，很有见地。如果一定要挑剔有什么美中不足的话，我以为或许是有的文章还未完全摆脱“宁述勿论”的顾忌。“年鉴”不仅是年录。所谓“鉴”，就要有鉴识、鉴别、借鉴、鉴戒的作用。即不但要实录事实，更应从正反两面总结出对未来有用的东西。

愿本栏目越办越好，成为作曲家和词作家们的益友。

1992年的民族器乐创作

李西安

继前两年民族器乐创作再次趋于活跃之后，1992年呈继续发展的势头。就我手头能够收集到的材料来看，本年度的新作品音乐会，或以推出的作品为重要特色的演奏艺术音乐会及作品比赛，有权吉浩作品音乐会（1月。首演《摇声探隐》、《村祭》等）、张维良“笛与箫”音乐会（1月。首演施万春《随想曲》、高为杰《别梦》、杨青《苍》、张维良《行云流水》等）、张殿英民族管弦乐作品音乐会（4月。演出《岳飞》、《母亲》、《民族》、《心》、《魂》等）、“台湾情思——台湾民谣主题作品音乐会”（4月。首演刘文金编曲《望春风》、赵咏山编曲《呸呸铜仔》、王志信编曲《思想起》、吴华编曲《台湾民谣联奏》等）、章红艳琵琶协奏

曲音乐会（6 月。首演蓝音编配《汉宫秋月》、黄荟编配《塞上曲》等）、杨秀明古筝音乐会（9 月。首演杨秀明、杨青《行云流水》、高为杰编配《胡笳十八拍》、高为杰、芮雪编配《浪淘沙》等）、上海第二届海内外江南丝竹创作与演奏比赛（9 月）、第一届“长风奖”作曲比赛及第二次全场中国现代作品首演音乐会（10 月）、“民乐新定向”巡回演奏会（10 月。首演王甫建《序》、约瑟夫·冯《三角地带》、胡海林《思与炽》等）。数量之多、声势之大、反响之强烈，都超过了前几年。

新作品分创作与改编配器两大类。其中创作作品的比重不小，在作品内涵及写作技法上都有许多新的突破，不少作品给人留下深刻印象。如朝鲜族青年作曲家权吉浩的民乐九重奏《摇声探隐》和三件民乐器与打击乐六重奏《村祭》。《摇声探隐》是一部无调性作品。音高关系大体用音高集合来控制，单个音的处理则以朝鲜族特有的“弄弦”（器乐）和“弄声”（声乐）为依据，加以丰富和发展，即标题中所说的“摇声”，也就是通常说的“音曲折”或“音腔”。节奏是散拍性的，时而配合严格的数控方式，造成具有东方特点的开放的时空感觉。《村祭》有深刻的文化内涵，以老人死亡和婴儿新生的共时对比，生与死的往复交替，喻示人类生息繁衍的顽强生命力。表演时，作曲家赋予演奏家极大的自由创造的空间，使之与作曲家完全处于平等的地位。不仅演奏家有强烈的参与意识，观众也有亲临一次民俗祭祀的体验。与其说这是一部纯音乐作品，不如说是具有泛文化象征意味的“行为艺术”。正像一篇评论文章所说：“权吉浩是一位具有强烈民族意识的作曲家”，“他的新变意识与他的民族意识同样强烈，而且在两者的碰撞中并存”（《人民音乐》1993 年 2 期）。

张维良的“笛与箫”音乐会，既展示个人演奏艺术，同时也是演奏家和与之长期合作的作曲家群体通力合作推出的整个新作品音乐会。其中最为引人瞩目的作品是施万春的《随想曲》（箫与弦乐队）和高为杰的《别梦》（笛与交响乐队）。《随想曲》是作曲家根据他写的电影《良家妇女》的音乐改编的独立的音乐作品。乐

曲深刻地揭示了善良的中国妇女在封建桎梏的摧残下，人性被无情地撕裂与蹂躏，内心无限的悲凉与不安。作曲家以娴熟的技巧、真挚的情感，赋于作品以震憾人心的艺术力量，堪称是近些年我国民族器乐和交响乐领域里的上乘之作。

关于《别梦》的内容，作者在释言中写道：“乐曲描写的是一个历经坎坷的人的梦魇。音乐意象所包含的骚乱、惊恐、静谧、挣扎以及天籁的和谐，不只是描述怪异的梦境，而且着力探寻梦的‘隐意’——透过梦的表层迷雾去参悟人生的依归和超越的心境。”为了更深刻地表现这一非同寻常的哲理性命题，作曲家大胆运用现代技巧，并力图与中国音乐传统及其审美观念相结合。音高关系采用十二音场集合控制，旋律采用绝对旋律的支声处理，和声主要用十二音和弦以及它们的转位加以展开。在总体上是非调性的，但由于大量使用了五声性集合又常常透露出调性因素。配器突出运用点描的音色化处理方法。曲式虽比较传统，是自由回旋曲式，但有趣的是，作曲家将结构布局与内容的表现巧妙地结合起来：在曲式上起建筑支柱作用的四次叠部，在内容上有着分割不同梦境片断的意义；引子与尾声是相同材料的逆行，不仅加强了结构的统一感，也暗示了梦的无始无终，周而复始。由于作曲家有深厚的作曲功力和深厚的艺术素养，因此在《别梦》这部作品中，可以在古典、现代和传统之间游刃自如，进而把坎坷人生的梦魇和参悟之后的依归和超越，表现得淋漓尽致，感人至深。

还有一部作品要特别提出来的是，在杨秀明古筝音乐会上首演、由演奏家本人和青年作曲家杨青共同创作的《行云流水》(筝与交响乐队)。关于作品的内容，作者没有提供更多的说明，只能从演奏家写给听众的话“音乐，犹如莲花不著水，亦如日月不住空”中去寻觅，或者从演奏家对风雨人生的体味、对潮州筝曲的挚爱、对博大精深的佛学境界的悟彻中去意会了。作为中国最后一代真正的民间音乐家，杨秀明在这部作品中融进了潮州音乐特有的旋法和韵味，演奏起来潇洒自如，而且有极大的即兴成份，果真象行云流水般来去无踪。为之写乐队部分的杨青，在“行云”这

一慢板乐章，索性来个“你即兴你的，我奏我的”，还不时加进多调性成份，结合在一起就成了每次演奏都不尽相同、但又别有一番情趣的“偶然音乐”。还有一点值得强调的是，演奏家在写作和演奏这部作品时倾注了全部身心，而且完全进入超凡入化的“气功态”，不仅深深地感染了与之合作的中央乐团的演奏家，合乐后大家热烈鼓掌，惊叹不已；正式演出时也感染了音乐厅的每个观众，在尾声前长达一分多钟的“大气口”中，全场竟然鸦雀无声，屏息静候，待尾声轻轻而又缓慢地奏完后，才爆发出热烈的掌声。大家为精湛的演出、别致的作品和充溢着整个音乐厅的古老而神秘的东方文化氛围折服了。

本年度还首演了一批根据传统乐曲加工改编的新曲目，不仅在改编的风格手法上具有多样性，而且不少作品在对原作理解的深度和改编发展的创意性上，都进入了一个新的层次。杨秀明古筝音乐会首演的《胡笳十八拍》（筝与弦乐队，高为杰编配）和《浪淘沙》（筝与交响乐队，高为杰、芮雪编配）是两者传统潮州筝曲的改编曲。与通常的“改编”不同的是，除在结构上做了个别调整外，对原作的旋律一音未做改动，保持了潮州筝曲的纯正韵味，而在乐队部分（包括前奏、间奏）做了创造性的交响化处理。既巧妙地解决了交响化写法与潮州筝曲独特韵味的融合的问题，又揭示并深化了原作的音乐内涵。改编后的《胡笳十八拍》，弦乐队深沉的葬礼合唱式的背景与古筝如泣如诉的哀鸣交相呼应，所呈现给听众的，已远远超出蔡文姬个人的哀怨与愤懑，寄托了人们对主人公不幸遭遇的深深同情，成为表现民族苦难历程的悲剧性史诗。而交响化了的《浪淘沙》，大大增加了原曲的磅礴气势，将“大江东去，浪淘尽千古风流人物”这种驾驭历史而又超然于历史的中华民族的气概与胸怀，表现得更加壮丽、雄浑，而且富有鲜明的时代气息。

在艺术形式上，今年创作和改编的作品，作曲家们不约而同地侧重于尝试中国乐器独奏与西洋室内乐（如弦乐队、弦乐四重奏、钢琴等）或大型交响乐队相结合，数量空前集中，形式更加

多样，艺术上也更趋成熟。在为民族乐队写的作品中，由台湾东宏影视制作传播公司和中央民族乐团联合推出的《台湾情思——台湾民谣主题作品音乐会》，以选题之独特、规模之宏大，在海峡两岸引起广泛反响。这是一场根据台湾代表性民谣改编的风俗性专题音乐会。由于作品出自多位作曲家之手，虽说改编风格各异，但却更能体现台湾民俗风情的多彩多姿。这次演出的成功，对今后海峡两岸在音乐创作方面更进一步的交流与合作，将是有力的推动。此外，由席臻贯译谱，由胡登跳、何占豪、高为杰、顾冠仁、杨青等配器的《敦煌古曲》三盒录音带在年内出版发行，是学术界的一件大事，也是将古谱再现于今日舞台的一种新的尝试。

本年度还举办了两次民族器乐创作比赛：一次是我国赴美留学生周龙、陈怡及一些演奏家组织的纽约长风乐团主办的首届“长风奖”作曲比赛。王宁的《国风》（二胡、大笛与古筝）和房晓敏的《五行》（二胡、笛子、扬琴、琵琶与古筝）获首奖，并于10月3日在纽约墨尔金音乐厅举行首演音乐会。同时首演的还有美国作曲家丹尼尔·波可夫斯基为中国乐器写的新作《难解难分》（双琵琶）。另一次是上海音协等主办的第二届海内外江南丝竹创作与演奏比赛。其中创作比赛共评出《秋雨》（彭正元曲）、《喜上喜》（李作明曲）等一、二、三等奖共14首。

最后要着重讲一下的是，今年10月由香港现代中乐拓展会——现代国乐精英团和中国文化旅行社联合主办的旨在“推动与繁荣中国现代音乐的发展，为其在原有的生命中，不断地注入新之基因”的“民乐新定向”巡回演奏会。除专为这次音乐会创作并首演的三部新作（见前）外，其它曲目均选自改革开放以来中国青年作曲家的优秀作品，而且全部由国内一流的青年演奏家演奏。这是十年来中国青年作曲家吸收现代技法创作的民族器乐作品的一次回顾展。这些作品充满了探索精神，具有鲜明的个性，风格各异。有评论家认为就其总的倾向而言，可概括为三种类型：寻根派（如郭文景的笛子协奏曲《愁空山》）、叛逆派（如何训田的二胡与室内交响乐队《梦四则》）和混合型（如胡海林的《思与

炽》)。这又是颇具规模与声势的一次巡回展。音乐会共两台：一台是纯音乐形式的，在北京音乐厅演出；另一台采用音乐与现代舞、书法、灯光等相结合的多媒体形式，分别在民族文化宫、北京燕山石油化工总厂和大兴县演出，意在使更广泛的听众层面易于接受这些现代风格的作品。总之，这次巡回演奏会具有重要意义，是中国音乐文化转型的一次展示，对活跃今天的创作，也是激励和启发。

还应该提到的是，本年度在中国唱片总公司、香港雨果制作有限公司和台湾中国龙企划组合等音响公司的唱片中，都录制出版了不少新的民族器乐作品。特别是后起的中国龙企划组合推出新作数量之多，尤为引人瞩目。

因资料所限，以上综述只限大陆及旅外留学生，不包括港、台等地区。即或大陆部分也难免有所遗漏。

交响音乐创作：通俗化与小型化的趋向

王安国

由于乐队演奏机会的难得和总谱出版的困难，1992年中国交响音乐创作的真实面貌是很难从公众传播媒介中窥见的。年初到岁尾，交响音乐新作品的艺术园地看似一片沉寂，但当1993年的新年钟声即将敲响的时刻，全国亿万电视观众却在这极其宝贵的“黄金播出时间”里，集中听到了12部首演的新作品（中央电视台向海内外现场直播），而这12部作品又是从一次参赛的152部新作中经三轮评选推出的。

这一富有戏剧性的现实明确无误地显示：中国作曲家在交响音乐创作领域具有巨大的潜能，交响音乐早已不是只有少数中国作曲家才能驾驭和只为少数听众欣赏的音乐体裁了。在

社会结构向着市场经济转轨的大潮中，许多甘于清苦、耐得寂寞的作曲家仍在这块园地里辛勤耕耘。遗憾的是，由于缺少实际演奏，包含在这些作品中的艺术创造，连同作曲家的辛劳，却鲜为社会体认，“养在深闺人未识”并非个别现象。

从这个角度看，“黑龙杯”管弦乐作曲大赛不仅在出作品、出人才方面作了突出的贡献，而且开创了中国“新年音乐会”的形式，它借助电视传播手段，将交响音乐新作迅速而广泛地推介到民众的文化生活中。这一影响深远的创举，使它成为1992年中国交响音乐创作最重要的事件。

这次“管弦乐作曲大赛”，由沈阳音乐学院首先发起，中央电视台、辽宁电视台和沈阳音乐学院联合主办，并得到辽宁锦州黑龙制药厂（厂长：周文志）的经济赞助。其主旨为：“弘扬民族文化，繁荣音乐创作，提倡中国作曲家创作反映社会生活的、雅俗共赏的、具有鲜明民族风格和艺术感染力的管弦乐作品”。为实现这一宗旨，在征集作品时，主办者对参赛作品提出了具体要求：“短小精悍、体裁不限、一般在五分钟到十分钟左右、最长不超过十二分钟”，“标题音乐、非标题音乐均可。欢迎一部分作曲家谱写具有时代精神的、能够激发民族自豪感的中国的‘芬兰颂’，中国的‘星条旗永不落’这类爱国主义作品”。“希望作曲家在考虑艺术创新时要结合国情，能为中国广大音乐爱好者所接受”。显然，此次大赛的组织者想努力推动交响音乐这种高雅的艺术形式能更加贴近广大群众。

大赛章程发布后，在四十天时间里（1992年10月1日至11月10日），共收到参赛作品152部。由吴祖强（主任）、秦咏诚（副主任）、桑桐（副主任）、杜鸣心、陈钢、牟洪、袁方、钱仁康、李忠勇、霍存慧、薛金炎共十一位音乐家组成评委会。初赛时，从152部参赛作品中评选出56部进入复赛，再从中评选出12部进入决赛。1992年12月31日晚，决赛在北京新世纪剧场举行，通过乐队现场演奏（上海交响乐团专程来京担任决赛作品的现场演奏，陈燮阳指挥），最后的评选结果为：

一等奖：刘廷禹《苏三组曲》。

二等奖：唐建平《布依组曲》、张大龙《我的母亲》。

三等奖：范哲明《新年圆舞曲》、钟信明《庆典序曲》、王原平《竞走》。

优秀作品奖：夏中汤《帕米尔春晨》、（台湾）黄辅棠《赋格风小曲》、萧冷《欢庆藏历年》、刘健《春天的三种声音——雨·风·雷》、刘峰《欢庆序曲》、黄汛舫《蚂蚁》。

复赛获奖名单：

创作奖（39部）：于苏贤《大地之歌》、张如昕《祖国颂》、王学诗《社火》、芦世林《金秋时节》、董立强《春天的印象》、杜兆植《万马奔腾》、张如昕《卧龙云山》、狄其安《舞雩》、杨青《苍》、王宁《醉仙》、罗念一《蓝色雅鲁藏布江》、《节日的拉萨》、曹学安《第一云南组曲》、金石音《山林节日》、姚允文《春潮》、那少承《雪峰下的阿塔》、向民《海天素描》、扎西罗布《珞巴随想曲》、李延忠《我爱你，科尔沁草原》、方夏灿《安适》、艾立群《水》、马莱《壬申大吉》、张难《元宵灯会》、刘灵蕴《黑土之春》、邓永信《春天的呼唤》、竹岗《春之舞》、范哲明《晨祀》、权吉浩《峡雾》、吴晓云《C商调随想曲》、高永谋《大摆队》、程大兆《安塞腰鼓》、姜万通《新年序曲》、陆金庸《孔雀舞》、陈大明《安塞腰鼓写意》、梁冰《潮》、陈乐昌《赛乃姆狂想曲》、郭身《情系高原》、姜盛林《中华随想曲》、刘晖《舞蹈序曲》。

特别奖：邹向平《鱼凫祭》

鼓励奖：张朝《阿莈马罗作》、栾秉奇《别姬》、曹家韵《情说关东》。

这份获奖名单，表明作品的题材、体裁相当多样，作曲家的代表面也很广，边疆少数民族地区（内蒙、西藏、云南等）的作曲家十分活跃，台湾作曲家也有作品参赛、获奖。一等奖获得者刘廷禹为中央芭蕾舞团作曲家，他从京剧《苏三起解》中取材，将京剧唱腔、打击乐和交响乐队有机地结合为一体，使作品在保持中国戏曲传统韵味的基础上增添了新的艺术情趣，是一部有鲜明

的民族风格和艺术感染力的、雅俗共赏的佳作。

在现场演奏和电视直播中，大赛组织者还邀请指挥家郑小瑛配合电视台节目主持人对新作品进行解说，演奏间歇时又对大赛评委作了采访报导。这些别开生面的做法，都体现了大赛组织者倡导交响音乐面向广大听众的宗旨，在缩短严肃音乐活动与听众的距离方面作了积极的努力，使这次大赛收到了良好的社会反映。

除“黑龙杯”管弦乐作曲大赛外，在1992年内，还有两项征集中国管弦乐作品的活动。一项由上海乐团艺术总监曹鹏发起，上海市文化局等单位联合主办，名为“单乐章管弦乐中国作品”征集活动。另一项由中国国际广播电台为举办“中国元旦音乐会”（1992年12月27日），面向全国征集“通俗易懂、短小精悍、可听性强的中国管弦乐作品”。这两项活动虽然声势和规模不如“黑龙杯”大，但同样为管弦乐新作的面世提供了机会，对中国交响音乐创作的繁荣起到了促进作用。

综上所述，1992年的交响音乐创作具有如下两个鲜明的特点：

1. 作品趋向通俗、短小。

2. 有组织的征集作品（或作曲比赛）活动，是推出新作的主要渠道。

这两个特点是由社会文化需求的品位和方式所决定的。可以预见，在市场经济制约（或在一定程度上主宰）艺术创作活动的社会环境里，这两个特点将会继续保持下去。

附：
福建召开的三次音乐创作研讨会

郑长林

1988年，以作曲家郭祖荣为核心在福建组织了现代音乐研究组，并以《现代乐风》这一专事研究现代音乐的学术性刊物作为内外交流的窗口，引起了全国音乐界的关注。以福建现代音乐研究组的《现代乐风》为媒介，孕育了“沪、闽”、“京、闽”、“京、沪、闽”三场学术研讨会议。

由上海文化局艺术创作中心与福建艺术研究所联合举办的“沪闽音乐创作笔会”，于1989年11月16日到23日在福建武夷山市举行。参加笔会的有上海的刘念劬、杨立青、奚其明、陆在易、马友道、蔡璐等，福建的郭祖荣、章绍同、吴少雄、李晨、邱孝胥、杨慕震以及在宁夏工作的福建籍青年作曲家温德青。笔会主要

以交流沪、闽作曲家近年的新作为主，并通过具体作品就音乐创作中的“杂交优势”问题、音乐民族化问题、中国听众的审美习惯问题，严肃音乐的“通俗化”，通俗音乐的“高雅化”问题等进行了探讨。参加交流的作品有刘念劬的管弦乐《龙凤呈祥》、清唱剧《生命，宇宙的春天》，杨立青的交响舞剧《无字碑》，陆在易的管弦乐《睡莲》，奚其明的通俗歌曲《远山》，郭祖荣的《第七交响曲》、小提琴与乐队《乐诗三章——袖珍乐曲三首与尾声》，吴少雄的弦乐四重奏《春韵》、钢琴曲《听雨》、管弦乐《闽土八风》，李晨的电视风光片《三都澳》、《太姥情》。朱践耳虽未到会也捎来了新作《第二交响曲》、唢呐协奏曲《天乐》。章绍同因公务提前离会未放送其作品。

1990 年 11 月 7 日至 12 日，福建艺术研究所在东山岛举办“京闽音乐创作研讨会”，应邀的北京作曲家有王震亚、罗忠镕、高为杰。福建的郭祖荣、章绍同、吴少雄、宋瑾、邱孝胥、李尚清、邱暑炎、袁荣昌、江松民、林荣元、林水金、孙星群等十五位参加了会议。研讨会在聆听了王震亚的《儿童钢琴曲四首》，罗忠镕的《秋之歌》、《涉江采芙蓉》、《黄昏》等为古、新诗词谱曲的十多首声乐作品及《第二弦乐四重奏》、《管乐五重奏》、《广东民间音乐》、音诗《暗香》、《弦乐三章》等管弦乐作品五部、钢琴作品三首，高为杰的钢琴作品《秋野》、舞蹈诗音乐《日》等作品后，王震亚还介绍了谭盾、郭文景、何训田、瞿小松、陈其钢的一些作品。福建的同志也介绍了一些近作。

与会者就音乐创作中现代技法与传统技法的关系、民族化的实质、世界性音乐语言的借鉴与吸收等问题展开了深入的研讨。

1992 年秋，京、沪音乐家王震亚、王西麟、王宁一、韩鍾恩、卞祖善、杨立青、奚其明、赵晓生以及《人民音乐》记者韩新安、《音乐爱好者》记者李章、中国华艺广播公司记者刘珊，与福建方面的音乐家郭祖荣、章绍同、吴少雄、宋瑾等三十多人云集太姥山下，参加由福建艺术研究所主办的“京、沪、闽现代音乐创作研讨会”（10 月 23 日至 28 日），与会者聆听了徐坚强的《东方神

韵》(管弦乐——为各亚非拉打击乐与中国吹乐而写)，奚其明的通俗化管弦乐(以通俗歌曲为主题拼贴世界名曲主题，有人称其为“第三潮流”)，杨立青的《哀歌》(根据《江河水》改编的二胡与管弦乐队)，许舒亚的《秋天的陨落》、《太一Ⅱ》、《冲击》，王震亚的《九寨沟断想》，谭盾的仪式剧《九歌》(片段)，瞿小松的《易》，赵晓生的《辽音》、《大荒的太阳》，王西麟的《第三交响曲》，以及福建郭祖荣的《第八交响曲》，吴少雄、林荣元合作的舞剧音乐《丝海箫音》等作品。

与会者就“商品文化冲击波与通俗音乐的品位问题”，“音乐创作与真诚问题”，“现代作品接受问题”，“‘新潮’之后音乐的发展问题”等展开了深入的探讨。

三次高层次的学术会议能在福建召开，主办单位功不可没，从中也让与会者感受到福建音乐，不论是创作还是理论研究，已经形成一个群体。这个群体将是福建音乐发展的中坚力量。同时，学术会议也将对中国音乐创作和音乐理论研究起到积极的作用。

室内乐与小型器乐曲创作

——1992年发表作品情况概述

刘永平

如果说改革开放13年来，我国室内乐和小型器乐曲创作，经过作曲家不断地探索和追求，在艺术观念、创作技法和体裁形式上，有了突飞猛进的发展。那么，1992年邓小平南巡讲话所带来的又一次思想大解放，无疑再次触发了作曲家们的创作热情，致使这类体裁的音乐创作水平有了更进一步的提高。1992年全年发表的室内乐与小型器乐曲共计47首，钢琴曲有36首，占全部作品总数的76.6％，重奏和管乐独奏共有11首，占23.4％。其中，既有现代风格的，亦有传统风格的；既有探索性的，亦有实用性的。它们以不同特质，满足了广大音乐工作者和爱好者从事研究、借鉴、演奏和欣赏的需要。为繁荣我国音乐艺术事业，起到了

积极的作用。

一

1992年3月，中国音协《音乐创作》编辑部、中央人民广播电台文艺部、《音乐周报》及中国音乐家音像出版社在京联合举办了首届“少年儿童钢琴作品征集评奖”，评选出的获奖作品，可以说是本年度最重要的钢琴新作。在两百余首征集作品中，共产生一、二、三等奖18首（见《音乐创作》1992年第3期“获奖作品专号”）。这些作品无论在技法上、还是内容上，均显得比以往更加丰富而多样，说明了我国少年儿童钢琴作品创作有了长足的进步。如朱诵邠的《三声部赋格》（一等奖），通过运用复调思维与对位技术，成功地将民族音乐融化于赋格结构中。朱晓宇的《戏曲组曲》（一等奖），笔墨精炼，绘声绘色地勾勒出京剧、秦腔和豫剧的典型韵味。以民歌为素材采写成的《新疆舞曲》（一等奖、庄曜曲）则显得风格纯粹、活泼而生动。苏斌的《木偶进行曲》（二等奖）把“线性和声”与“同中音体系”相综合，音响别致，变化多端。宋名筑的《布娃娃的梦》（二等奖）在调性上将稳定的旋律同游移的和声相叠置，产生了新颖的和声效果。而采用“固定音型”（Ostinato）织体的《赶场》（二等奖，肖岗曲）则基于传统调性，力求表现新的和声语言。彭哲夫将A音为中心，并以“隐伏声部”织体写出了《蚊子托卡塔》（二等奖）。《风铃》（二等奖、岳淼曲）则宁静淡雅，富有意境。《寨舞》（二等奖、王建民曲）则把变和弦与交替和弦，作为烘托欢快舞蹈气氛的背景。

其余是获三等奖的作品，如《练习曲》（朱诵邠曲）、《小卡农曲》（宋歌曲）、《小序曲与赋格》（徐孟东曲）、《新疆舞曲》（曾光曲）、《黄丝蚂蚁》（肖岗曲）、《羽调式赋格——小伙伴》（吴影曲）、《小奏鸣曲》（杨晓忠曲）、《朴素的民风》（秦文琛曲）以及《云追月》（司徒羽曲），都具有强烈的时代气息、活泼健康的情趣、鲜明的民族风格和较高的艺术品质。

此外，发表在《音乐创作》1992年第4期上的《谐谑曲》（丁善德曲）、《戏法》（汪立三曲）是老一辈作曲家关心支持此项评奖活动应邀创作的，并获荣誉奖。其中还刊有获创作奖的《晨雾中的小绒花》（谢小河曲）和《长鼓舞》（方权一曲）。而赵曦的《滚铁环》（创作奖）在《黄钟》1992年第3期上刊出。以上这些钢琴作品，分别属于车尔尼599、849、299程度，对于初学钢琴的少年儿童来说，是一批难得的中国钢琴作品。

除上述获奖作品外，其它钢琴作品共13首，它们也不乏艺术特色。如沈纳蔺的《琴韵》（《音乐创作》1992年第4期）是选自钢琴组曲《草堂》中的一首探索性作品，它以无调性音高组织关系，音级可动同名半音和自由结合织体，表现了民族音乐的韵律，该作品获1990年美国作曲家联会作曲年赛键盘作品第三名。石夫的《数》（《音乐创作》1992年第1期），借助“数”在周易音乐中指时空物象序列的表达这一观点，以精确的音高、音值关系和极自由的演奏，进而把现代技法融汇于传统音乐的神韵之中。而邓尔博的《儿童钢琴曲三首》（《音乐创作》1992年第2期）、马颂民的《帕米尔雪山》（《音乐创作》1992年第1期）、马剑平的《变奏曲》（《音乐创作》1992年第2期）、魏立的《马哈木克》（《音乐创作》1992年第2期），以及《小诙谐曲》（《音乐创作》1992年第1期、何平曲）和《水墨三首之一》（《音乐创作》1992年第1期、焦虎林曲）等都以娴熟的传统技法、鲜明的音乐形象，将时代性、民族性和个性有机地结合。此外，因故直到1992年年底才出版的《SWX音乐新作》1991年第二卷，发表了四首钢琴作品，即黄虎威的《四川民歌钢琴小曲六首》、张晓峰的《序曲》、薛艺的《赋格曲》和兰程宝的钢琴组曲《十二生肖》之六《鼠》。

二

本年度发表的重奏及管乐独奏，以不同的乐器组合、审美观念、技法手段和风格特征，表明了作曲家的探索和追求。如贾达

群的《弦乐四重奏》第三乐章《急板》(《音乐创作》1992年第2期),它基于极为严密的音高、音值组织系统,通过控制偶然的过程,采用不限死细节上声部结合的偶然对位及微型复调技术,以较高的节奏密度和音响变化,形成了声部间既分离又一致的音色音乐效果。该作品堪称同类技术领域里进行探索的室内乐精品,在日本东京“第五届入野基金1991年室内乐国际作曲比赛”中获大奖。高为杰为九位演奏家而作的《金色》(《音乐创作》1992年第1期)也是一首富有创意的佳作。该曲以无调性十二音技法为基础,材料集中,处理细腻,自由与非自由段落交替有致,律动与音色变换多端,篇幅虽小,内涵深远。王建民为单簧管与钢琴而作的《音诗——四季掠影》(《音乐创作》1992年第2期)则将泛调性与无调性相结合,通过采用“细胞扩展”和“微型变奏”,形象地描绘了古代诗词中四个不同季节的意境。李忠勇的小提琴、钢琴奏鸣曲《喧腾的红河》(《音乐探索》1992年第1期)和孔聪为中提琴与钢琴而作的《幻》(《音乐创作》1992年第2期),显示出深厚的写作功底。

在《SWX音乐新作》1991年第二卷上刊载了四部室内乐作品。刘永平的《四重奏》,力图探索现代技法在复调音乐中与民族风格的有机结合;陈大明的《融》着眼揭示人与自然的关系;吴继红的《家乡之歌》表达了质朴、厚道的山民对现代生活的向往;而罗毅的《木管五重奏》则是一首以五声化泛调性手法写成的赋格曲。所发表的管乐独奏仅两首,即郭祖荣的《山歌》(《音乐创作》1992年第4期)和刘润生的《思念与山舞》(《音乐创作》1992年第1期)。

综上所述,1992年室内乐与小型器乐曲创作,无论在思想、艺术上,还是在质量、数量上,其形势是令人欣喜的。特别是基于民族文化根源、借鉴西方现代技术方面,和将民族性与时代性融合、探索性与可听性统一方面,显得更加成熟,更富有创意。然而,从另一方面,也应看到,这一年供音乐工作者及时发表和全面了解室内乐与小型器乐曲的“阵地”和“窗口”趋于缩小。目

前，除《音乐创作》仍起着“主力军”的作用、《SWX 音乐新作》和《黄钟》坚守阵地外，其它刊物的“音乐创作”栏目，因多方面原因，很少甚至不发表音乐作品。因此，音乐界的同仁们，今后理应共同保护、珍视和利用现有刊物和栏目，积极开拓新的渠道，通过举办国内外各种类型的作品比赛和创作交流，为作曲家打开一个广阔的创作天地，使我国的室内乐与小型器乐曲创作，在新的一年里能迈上新台阶。

1992年的歌剧艺术

田　川

两年前，在湖南株州举行了“全国歌剧观摩演出”和“歌剧创作座谈会”之后，歌剧艺术一直保持着良好的发展势头。1992年，歌剧的创作和演出，仍然相当活跃。尽管歌剧面临着种种挑战，歌剧院团的生存环境日益严峻，歌剧事业也经历着国民经济体制转轨带来的考验和阵痛，但许多歌剧表演团体和广大歌剧工作者仍然自强不息、开拓前进，抓住深化改革、扩大开放带来的机遇，在加快文艺体制改革的同时，保持着对歌剧艺术的执着追求，更新观念，锐意创新，克服困难，排除干扰，为繁荣歌剧的创作和演出，适应文化市场的需求，适应社会主义精神文明建设的需要，做了顽强的努力，取得了可喜的成绩，新作不断出现，演

出好戏连台，仅在首都就有十几台歌剧相继上演，把歌剧舞台装点得绚丽喜人。

歌剧珍品回顾展

1992年，是毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表50周年，歌剧工作者在重温《讲话》时，自然会回想起这篇光辉的《讲话》对于我国歌剧发展的重大影响，因此，用自己的演出，向新一代观众展示我国歌剧艺术在《讲话》指引下取得的丰硕成果，重排上演在歌剧历史上有代表性的优秀作品或其片断、选场，形成一次颇具规模的歌剧珍品回顾展，成了1992年歌剧演出的一个重要特点。

海政歌舞团在年初复排演出了该团首创首演的《红珊瑚》，这部优秀歌剧早已享誉全国，“风吹浪打宁折不衰”的渔家女姗妹的形象，仍闪耀着夺目的光采。这次复排经过加工修改，力求让当今年轻人更易理解和接受，剧情更加紧凑完整，舞姿更有新意。该团在北京、湛江、广州、汕头连演了34场，受到广泛的欢迎。

中央歌剧院为纪念《讲话》和建院40周年，从他们借鉴西洋歌剧技法创作的民族歌剧中，选择了《刘胡兰》、《草原之歌》、《望夫云》、《南海长城》、《阿依古丽》，《第一百个新娘》、《马可·波罗》，各取一精采段落，组成一台《中国歌剧选场》；又将该院演出过的外国歌剧《费加罗的婚礼》、《小丑》、《茶花女》、《蝴蝶夫人》、《卡门》和《青年近卫军》中的精粹，组合成一台《外国歌剧选场》，总名为《歌剧的奉献》，以满足广大观众的欣赏需求，使观众得到一次高格调的享受，也反映了该院40年来既分流又交汇的踪迹。

总政歌剧团早在1990年就精选了《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《小二黑结婚》、《刘三姐》、《第一百个新娘》、《草原之歌》、《江姐》、《原野》、《芳草心》等十多部歌剧的片断，编排演出了《民族的心声——中国歌剧精选欣赏会》，曾引起热烈反响，已成为该

团的保留节目。1992 年 3 月，应邀赴香港、澳门、深圳演出，引起轰动，港澳同胞为大陆有这么多美好的民族歌剧感到震惊，纷纷表示希望看到歌剧的完整演出，从而揭开了大陆歌剧走向港、澳的序幕。

特别值得称道的是中国歌剧舞剧院，他们将《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《江姐》、《小二黑结婚》、《刘胡兰》、《窦娥冤》六部歌剧的精采段落，组成晚会，轮换演出。他们发扬该院的老传统，迈开脚步，把节目送往基层，先后深入到江浙地区的牙条镇、洛社镇等乡镇去演出，那些地方经济发达，人民已富裕起来，非常渴望文化生活，听说中国歌剧舞剧院到来，感到千载难逢，村民们喜出望外，敲锣打鼓，鞭炮齐鸣，就象过年一样。演出场场爆满，剧场内设了许多加座，仍有许多观众挤不进来。

湖北湘樊市歌舞剧团来京演出的音乐诗剧《洪湖的女儿》，是根据歌剧《洪湖赤卫队》改编的，他们没有按照歌剧原来的风貌复排，而是别出心裁地突出原剧深刻的思想内涵和音乐精华，以韩英在牢房一场为基点，分成序曲、四章和尾声，在千里洪湖、万杆红旗的舞姿意境中，随着韩英思绪的流动，用深情的歌唱、诗化的语言、有地方特色的舞蹈、外化人物的内心世界，展现韩英崇高的革命激情、炽热的战友情、深厚的乡情和悲壮的母女情，烘托出了共产党人韩英的英雄形象。他们的这一创新的尝试和探索，取得了感人的效果。这种做法，对如何让古典或现代名剧以另一种生存方式活在舞台上，也颇有启迪的意义。

中日歌剧交流的花束

1992 年，适逢中日邦交正常化 20 周年，初春，日本四季剧团应我国文化部邀请来华公演大型音乐剧《李香兰》。编导浅利庆太得心应手地运用音乐剧的形式，以大家手笔营造了这部构筑宏伟震撼人心而又发人深省的音乐剧。全剧以日本侵华战争为背景，以李香兰曲折的人生遭遇为主线，把她的命运和日本帝国主义的沉

浮交织起来，成为宏篇巨构；向观众展示了20年代末至40年代中期中日关系的历史画卷，生动地表现了这场战争给中国人民造成了深重灾难，也使日本人民深受其害，试图让战后出生的人们了解这段不幸的历史，以记取沉重的教训。此剧在日本首演即引起轰动，这次访华，在北京、长春、沈阳、大连公演，均在中国观众中引起强烈反响。

5月，湖北省歌剧团根据郑锡同、陈建的话剧《泪血樱花》改编的七场歌剧《樱花》，应邀来京演出（改编张敬安、周慧华，作曲赵慧娟、贺志怀，总导演张奇虹，指挥王秀锋），该剧描述中国留学生秦滔与日本姑娘樱枝结为伉俪，因日本侵华战争爆发而劳燕分飞，中日复交后，阔别三十多年的夫妻终得团聚；以两代人的悲欢离合，揭示了战争带来的灾难，也体现了两国人民的深厚情谊。该剧的音乐具有浓郁的民族风格，又融进了异域情调，清新流畅，凄婉动人，是人间真情的赞歌。曾因创作《洪湖赤卫队》而饮誉全国的湖北省歌剧团，此次又推出这一歌剧佳作，赢得了观众的交口称赞。

在日本天皇、皇后来华访问前夕，海政歌舞团上演了歌剧《歌仙——小野小町》，这是中国作曲家吕远根据日本民间传说编剧并作曲的六幕歌剧（于夫导演，李星指挥）。该剧描写日本古代有位华人血统的歌仙小野小町，与皇太子相爱，但他们真挚的爱情，遭到森严等级的割裂，而双双殉情。通过这个悲剧故事，有力地鞭笞了封建婚姻制度，热情歌颂了纯真专一的爱情和美好的东方道德，显示了人类平等自由、真诚相爱的善良愿望。此剧在五年前曾由中日两国艺术家合作，在北京和东京演出，受到两国观众的欢迎，为纪念中日邦交正常化20周年，海政歌舞团再次上演这部歌剧，并进行了修改加工，对加深两国人民的相互理解和传统友谊，都具有重大的意义。

歌剧舞台的新景观

沐浴着深化改革、扩大开放的春风，歌剧界兴起一种急起直追的劲头。题材的开拓相当广泛，形式、风格多样化的探索更加放手，精品意识普遍增强，对高品位、大气势的追求更加执着……一批新创作的优秀歌剧和保留剧目的上演（包括上述剧目），都有所体现，使全国歌剧舞台出现了多姿多彩的新景观，这也是1992年歌剧的一个特点。

春城2月，第三届中国艺术节隆重开幕。在琳瑯满目的节目中，湖南株州市歌舞剧团的歌剧《从前有座山》闪耀着夺目的光彩，该剧曾在“全国歌剧观摩演出”荣获多项奖，后又获首届文华奖（多项），这次参加艺术节再获殊荣，被人们誉为近年来不可多得的歌剧珍品。

兰州军区战斗歌舞团创作、演出的大型民族歌剧《阿来巴郎》（陈宜编剧，姜一民作曲），以简洁的艺术手法，描写维吾尔族妇女阿衣木汗，在中华民族处于内忧外患的黑暗年代，毅然收养了共产党烈士雪非的孩子，遭受了种种磨难，牺牲了亲生的儿子，终于将烈士遗孤抚养成人的动人故事，表现了维族母亲的伟大胸怀，讴歌了维汉民族的血肉情谊。该剧在甘肃省首届“丝绸之路艺术节”演出，受到广大观众的一致好评。

甘肃省歌剧团创作演出的歌剧《魂兮魂兮》（康志勇编剧、王学诗作曲、陈公浩导演）是一部警世之作。它以诗人的胸怀和激情，凝炼的语言和意识流，时空交差、不断闪回等新颖手法，配上庄严、深沉、婉转动听的音乐，表达了一个惊心动魄的故事：八路军某“猛虎团”团长林翰，由于嫉妒，在激怒之下开枪打死了他所钟爱的女护士白雪，而被送上法庭，刻划了林翰、白雪、罗克等人物的双重性格，特别是塑造了林翰“这一个”由英雄沉沦为罪犯的独特而又真实的人。提醒我们共产党人“在打倒敌人的同时，决不能做自己打倒自己的事情”。在我们增强法制观念，建

设法制国家的今天，有一定的现实意义。

哈尔滨歌剧院推出的歌剧《安重根》(王洪彬编剧，刘振球作曲，陈方导演，刘克纪指挥)，选择了国际重大题材，它以全新的视野和历史高度，将朝鲜民族英雄安重根于1909年在哈尔滨击毙日本侵略中朝的元凶伊藤博文这一震惊世界的历史事件搬上了舞台，用大歌剧的艺术形式，再现了安重根史诗般的壮烈人生，高唱了一曲反侵略英雄的赞歌而震动了北国冰城。3月首期演出后，6月又再期公演，均获成功。全剧洋溢着悲壮、凝重的史诗性悲剧的气氛。剧作以感情充沛的剧情和作曲者泉涌般的乐思，珠联璧合，相得益彰，由此产生了一曲曲情真意切的咏叹，和一首首色彩斑斓的合唱，具有强烈的感染力，使观众沐浴在音乐的海洋中，荡气回肠。剧中“矢志死国”和“刑场诀别”两个场面最为感人，是理想的歌剧场面，突出体现了导演的功力和歌剧特有的艺术魅力。

中国歌剧舞剧院上演的革命历史歌剧《将军情》、(根据楚剧《虎将军》改编，由梁波改编，徐沛东作曲，张奇虹导演)，描写我军杰出的老一辈革命家徐海东大将，在1935年秋，率领红二十五军万里长征，最先到达陕北的光辉的历程，生动地表现了徐海东在艰苦卓绝的斗争中对党、对红军、对战友、对恋人的淳朴真挚的感情，热情歌颂了这位老革命家的高尚情操。音乐如行云流水般流畅，富于激情又甜美甘醇，导演有鲜明独特的构思，手法新颖，转台的运用也十分贴切，是一部现实意义很强的革命英雄的颂歌。

十月，空政文工团隆重推出六场民族歌剧《雪城风云》(剑兵、闫肃、黄寿康编剧，羊鸣、姜春阳作曲，黄寿康导演)，写的是50年代初，我空军一支气象小分队，深入喀瑒拉地区与藏族同胞并肩携手、排除了自然与人为的种种干扰，胜利地在高原禁区完成了气象观测与导航任务，架设了北京——拉萨的空中桥梁。编创人员六次进藏深入生活，作品反复雕琢修改12次，先后磨砺28年，这种求索精神难能可贵。他们苦苦探索和追求一种崇高美和

人性美的完善结合，使这次的定本，结构紧凑，音乐流畅，表演激情，场面恢弘，虽只写了个空军小分队，背景却非常广阔，表现了西藏农奴挣脱了农奴制枷锁，获得了生存的自由，在中国共产党领导下，藏汉同胞团结友爱，共同建设、保卫边疆，使古老的西藏焕发了新的生机。

福州市歌舞剧团创作的五场现代歌剧《茉莉之歌》（马文正、余平编剧，乐美琪、刘羽平、施惟作曲，陈永森、陈公浩导演），以福州市花作为象徵，贯串以茉莉花舞，通过女居委会主任帮助教育失足青年，塑造了一个共产党员平凡而又崇高的形象。在福州第16届戏剧汇演中获得好评。

年终岁尾，陕西省歌舞剧院歌剧团来京演出的五幕大型歌剧《张骞》（陈宾、姚宝瑄编剧，张玉龙作曲，陈坪导演），写的是公元前138年，张骞请命西行，带着西汉武帝“凿空西域”“协和四方”的使命，九死一生，历时一十三载，终于带回了有关西域诸国的新消息，新乐曲，新物种，从而开辟了中西文化交流的新纪元，成为凿空西域、开拓丝路的著名大探险家。主创人员及演员很好地把握住了当代意识与历史内涵的结合点，比较成功地塑造了张骞这个既有历史感，又有现实意义的古代开拓者的形象。使这部史诗性的民族歌剧洋溢着爱国主义、民族团结、改革开放的时代精神，受到观众的欢迎和热情赞赏，被认为是近几年最好的歌剧之一。《张骞》的创作和演出，在一定程度上达到了内容和形式的完美统一，令人感到是一种歌剧美的享受。它的史诗式的结构精炼严谨，戏剧冲突尖锐强烈，剧情也富于西域特色。它的音乐，放手采用了西洋歌剧的音乐形式和技法，而又是地道的中国民族音调，优美动听、亲切感人，导演以独特的艺术构思，调动了各艺术门类的综合能力，包括现代表现手法和巨大斜形圆转台的设计和运用，以塑造张骞、阏云两个男女主人翁的形象为中心，营造了浓烈的艺术氛围，歌唱了一首雄浑激越的民族精神的赞歌，展现了多姿多彩的西路风情的画卷。

以往创作的一些优秀剧目，1992年仍在不断上演。如：歌剧

《党的女儿》，已作为总政歌剧团的保留剧目，持续演出至今。并推出了孙丽英、陈桂兰等新的歌剧演员。中国歌剧舞剧院首演的歌剧《原野》，1992年由周小燕歌剧中心重新排演。曾进京公演，演员声乐水平甚高，很受好评。

歌剧《原野》，还由我国留美歌唱家与美国艺术家合作，于1992年1月至2月，在华盛顿肯尼迪中心、艾森豪威尔剧院演出了10余场。天津著名歌词作家倪维德，根据傣族民间长诗《召树屯》的故事创作的歌剧《孔雀恋歌》，由广州作曲家宗江带往美国，在美组织华人艺术家改编为《孔雀公主》，于1992年11月在加利福尼亚州三藩市“海华文艺季”上首演。都使美国观众得以欣赏到中国歌剧的风采。

1992年第二届文华奖颁奖，中央歌剧院的《马可·波罗》，总政歌剧团的《党的女儿》双双荣获文华大奖。辽宁歌剧院的《归去来》荣获文华新剧目奖。获文华单项奖的有：闫肃、王俭、贺东久、王受远获文华剧作奖；刘喜廷、丹慧珍获文华导演奖；王世光、徐占海、王祖皆、张卓娅、印青、王锡仁、季承获文华音乐创作奖；郭若非、王临友、沈耀华、赵玉杰、高广建获文华舞台美术奖；车英、陈小琴、杨洪基、黄越峰、王湖泉、王辉、李佳、彭丽媛、孙丽英获文华表演奖。

第九届《中国戏剧》梅花奖颁奖，歌剧演员金曼、顾欣、唐德君成为第九届梅花奖获得者。

歌剧《党的女儿》还荣获“第六届全国优秀剧本创作奖”。

关于**音乐剧**，1992年4月4日在北京成立了一个全国学术性社会团体——“中国音乐剧研究会”。正积极开展音乐剧理论研究，翻译、出版、介绍世界著名音乐剧作品的系列录相资料，和组织新剧目的创作。各地也有一些音乐剧作品在酝酿、创作的过程中。虽然1992年音乐剧的创作和演出似乎是个“淡季”，可是淡季也许正孕育着辉煌。

纵览1992年的歌剧，新创作和上演的剧目，思想艺术质量都

有明显的提高，演出阵容都比较严整，一些著名的话剧导演涉足歌剧，给歌剧带来了新的活力。歌剧队伍中，不仅一些老艺术家做出了新的优异成绩，更出现了一批年轻的编导、作曲、舞姿和才华出众的青年歌剧演员。1992年出现的新剧目中一些基础甚好的作品，经过加工修改，不断锤炼，完全有可能成为精品。美中不足的是，反映改革开放的现实生活的剧目甚少。回顾我国民族歌剧曾有过的“黄金时代”，其成功的基本经验，主要是由于深刻地反映了现实生活，唱出了群众的呼声，回答了时代和群众的期望才实现的。当前，处于改革大潮的人们，也非常需要文艺家帮助他们认识新的时代、新的自我，歌剧就必须大胆切入现实生活，在充分关注时代热点上作出更大的努力，潜心创作出富有时代精神的优秀歌剧，由此才能在文化市场上更牢固地站住脚，求得生存和发展，为社会主义精神文明建设做出自己的贡献。

1992年流行音乐鸟瞰

曾遂今

1992年是流行音乐在中国大陆轰轰烈烈、热闹非凡的一年，也是中国流行音乐力图摆脱困境、促进90年代腾飞的一年。上海《音像世界》1992年第1期发表《'92歌坛的期待……》一文。文首对1992年以前的流行音乐的传播、接受环节作出了较为客观的总结：

> ……时隔10年后的今天，往日的那种“繁荣”早已烟消云散，留下来的只是：大陆歌星多为“昨夜星辰”，再无大红大紫；音带编辑陷入困境，不知编什么音带为好；歌迷则对大陆歌手缺乏兴趣，把眼光全方位地投向了海外……。而在此同时，进口原版带、引进版和海外歌星却风行大陆，几乎有些势不可挡，此时

此刻，我们终于被震惊，这倒底怎么了？

当我们那些歌迷在很投入地哼着林忆莲的那首《倾斜》时，我们的流行乐歌坛竟也开始有些“倾斜”了！

文章以“恼人的创作”、“‘独来独往’的歌手”、“被遗忘的歌迷”为小标题描述了流行音乐的现实状态，呼唤流行音乐在新的一年有所起色和复苏。但是，这些善良的愿望并未改变1992年社会音乐生活在灯红酒绿、歌舞升平的现象中表现出的浮泛、单调、陈旧和社会审美素质下跌的本质。

一、流行音乐的几桩热门话题

尽管如此，人们仍希望着一个真正的时代的到来。越来越多的人，把思考、注意的焦点，投向了流行音乐，投向了这具有当代特点的群众音乐、城市民间音乐现象。其中如下的几种问题，表现出人们积极而期待性的思考，同时也预示着流行音乐在未来的商品社会中复杂而严峻的现实。

“音乐包装”问题　有人又称为“歌星包装”。这是流行音乐的商品价值在大陆爆炸性地膨胀趋势而引出的话题。有人以港台歌星为例，认为偶像派歌星就是把渗了水的酒放入茅台酒的瓶中，而实力派歌星就是正宗茅台。他们认为大陆有很多“正宗茅台”还在因为包装欠佳而卖贱价。广东通俗音乐创作研究会负责人陈小奇、马小南认为：“我们坚信我们大陆的流行歌曲创作是有人才、有实力的，只是我们的‘包装’没有跟上去。”这里指的包装，又泛指宣传媒介、总体策划等。歌迷刘楠认为：“虽说人不可貌相，但我们不得不承认，对偶像歌手的初次见面时的好感完全取决于他的包装和形象。”由以上可以看出，“音乐包装”或“歌星包装”，已经充分地正视了流行音乐及其歌手的商品性特点，并已在市场竞争中准备一场耀眼而光怪离奇的宣传战。但上海电视台编导焦安认为：“正如好的商品包装里面要有好的质量的商品一样，

眩目的歌星包装里也要有出色的词曲。”上海人民广播电台主任编辑欧阳诚认为：“看来，一个歌手要成为‘星’，或是有实力的歌星要成为歌王、天皇巨星，都必须经过一番精心的制造，各唱片公司的制造之术大有高低之分……，不过，我仍然认为歌星的主观能动性也就是歌星的实力是第一位的，客观上的‘制作’是第二位的、是从属的”。

“包装”，无论是媒介的宣传、吹捧，还是灯光、舞美、服装的富丽堂皇，或是录音缩混、彩封设计的精心炮制，但作品是第一位的，歌手的素质是第一位的。本末倒置，观念颠倒，将会导致流行音乐世界形式上的繁彩寡情，结果只能是一派俗气。

明星制问题 “明星制”是1992年以来逐步出现的一个热门话题，而多在音像界制作、经纪、编辑层内展开。所谓“明星制”，均由一些公司专门出面，出资、培养和训练他们认为有前途的演员。然后在适当的时机用尽各种手段使之成为大众所接受的“明星”，收入由公司和“明星”按一定的比例分成。歌手同公司均有文字契约。这种推“星”的方式，在欧美、港台均已广泛流行使用。看来，中国大陆的流行音乐阵地，将要利用一些办法，结束前十年来歌手们的“散兵游勇”状态，利用“明星制”的内涵，将歌手们的权利、义务、利益分配等合法化、规范化。这在商品化的流行音乐海洋中，无疑是一种较为科学的民间管理办法。对于版权的维护和有关税法的执行，也具有积极的意义。“明星制”是流行音乐传播环节的“交通规则”。但是，没有高质量的车辆行驶，这种“交通规则”就失去意义。因此，在流行音乐中，创作环节和歌手的素质，仍然是第一位的。创作成果的高下，制约着“明星制”的实施。没有创作，就没有“明星”。

“红太阳音乐热” 一批以“文革”时期以及“文革”以前的歌颂毛泽东的声乐作品，如《太阳最红，毛主席最亲》、《毛主席的光辉》、《红太阳照边疆》、《桂花开放幸福来》、《毛主席永远和我们在一起》等歌曲，以主题、主段联唱的形式，用通俗歌手演唱录制的盒带《红太阳·毛泽东颂歌·新节奏联唱》（中国唱片总

公司上海公司出版）在1992年春天投放文化市场以后，引起了全社会巨大的轰动。该盒带总销售量已近六百万盒。针对这一社会音乐风靡与狂热现象，人们议论纷纷，众说纷纭。大家更多地深究它得以流行、走俏的原因。上海音乐学院谭冰若认为，盒带所选的歌曲都是民歌风格或短小易唱的分结构，用现代节奏串联，赋予它时代感，让这些曾经在群众中广为传唱的老歌焕发了新姿。解放军艺术学院周荫昌认为，《红太阳》音带的出版，是为了歌颂毛泽东？还是为了经济效益？我看主要是为了发行量，策划者的初衷就是为了赚钱。海政歌舞团付林认为，这些歌曲本身有真情实感，它们之所以能长久流传是因为具有通俗性、旋律美、创作手法简炼等特点。中央歌剧院刘诗嵘认为，作为国家的出版机构，在版权法公布以后出版这样一盘盒带，不知是否向原作者征求了意见。对一些以往的艺术作品，通过技术、表演手段的改进更好地体现原作的内涵是允许的，但如一味改成摇滚化就不合适了。

版权问题 由“红太阳音乐热”引来了1992年举世瞩目的版权纠纷。8月初，《人民日报》等国内数家报刊纷纷登载或摘发了20位知名词曲作家致中国音乐家协会的联名书信：呼吁提高著作权意识，保护作者合法权益。7月17日上海《文化艺术报》发表了记者剑谷的《“红太阳”音带版权引起的纠纷——始作俑者中唱上海公司细说原委》一文，文中引用杨圣良的话说：“《红太阳》音带中的稿酬已全部付清……”。8月7日《红太阳》在京部分作者和已故作者家属宋扬、张士燮、金凤浩、程恺、王锡仁、冰河、李丹丹（李劫夫之女）、罗京辉（罗忠贤之子），联合在《音乐周报》上以《公开撒谎　欲盖弥彰：驳中唱上海公司答记者问》为题发表文章。文章认为，中唱上海分社副社长只字不提印数稿酬，就等于根本否定了知识产权，也否定了保护知识产权的著作权法。

10月27日北京市海淀区人民法院判决已故著名作曲家李劫夫之女李青、李丹丹、李迢迢及其遗孀张洛诉北京电影学院音像

出版社侵犯著作权案。判决结果原、被告均不服，当日表示均要向市中级人民法院上诉。

1991年以来，台湾音像界盗版、假冒成风，生产、销售盗版录音带、CD唱片已经化暗为明，十分猖狂。为此，1992年3月21日台北市近百名歌手上街游行示威，声援台湾唱片界打击盗版行动。与此同时，台湾当局已发函各机构、海关、港口检查单位，加强防范假冒CD唱片走私出境。台湾的此项行动受到大陆音像界密切的关注。

大众音乐问题 越来越多的词曲作家认为，“流行音乐”这一概念远不能概括当代的群众音乐体裁，“通俗音乐”的概念亦欠准确。“大众音乐”作为一种宏观的、广义的概念，对创作、表演、评论研究将会起到科学的规范作用。中国轻音乐学会常务理事会于11月召集在京常务理事专门讨论此问题。会议一致通过中国轻音乐学会更名为“中国大众音乐学会”。大家认为，广义的流行音乐概念观，正好用大众音乐概念取而代之，符合国际POP音乐发展大趋势。

二、流行音乐排行榜

流行音乐排行榜这种音乐社会覆盖量的起落浮沉衡量方式来自欧美港台地区。在大陆，上海早已开始应用这一方式。《音像世界》称，该刊“排行榜”数据由上海音乐书店、上海新华书店音像经营部、广州市新华书店音像发行总汇、江苏省音像制品发行社苏州分社、辽宁省唱片发行公司、四川省外文书店等多个音像销售单位提供。很难评估出这些歌曲真正的流行强度，这些“榜”是否只是一种形式，都是值得进一步研究的。

大陆《音像世界》歌曲排行榜（1992年）

作品 时间	歌曲名称	词作者	曲作者	演唱者
1992年1月	《宽恕我的爱》	张藜	黄仁清	陈道明
	《人在青山在》	郑鸣	徐沛东	韦唯、刘欢
	《跨越巅峰》	陈小奇	兰斋	张强等
	《无人可替代》	韦唯	韦唯	韦唯
	《放心吧，妈妈》	李朝润	吴旋	朱虹
1992年2月	《共鸣》	任卫新	董兴东	解晓东
	《宽恕我的爱》	张藜	黄仁清	陈道明
	《风雨同舟朝前走》	贺东久	士心	李谷一
	《爱我中华》	乔羽	徐沛东	安冬
	《咱们的领袖毛泽东》	（民歌）		孙国庆
1992年3月	《等你》	晓权	吴旋	周志刚
	《风雨真情》	阎肃	刘青	韦唯
	《南泥湾》	贺敬之	马可	孙国庆
	《军侣情》	张藜	高尔棣	韦唯
	《总想走进你心里》	邹友开	刘青	毛阿敏
1992年4月	《总想走进你心里》	邹友开	刘青	毛阿敏
	《等你》	晓权	吴旋	周志刚
	《无人可替代》	韦唯	韦唯	韦唯
	《宽恕我的爱》	张藜	黄仁清	陈道明
	《父老乡亲》	马顺义	王锡仁	彭丽媛
1992年5月	《故乡是北京》	阎肃	姚明	李谷一
	《心中常驻芳华》	乔羽	谷建芬	毛阿敏
	《等你在老地方》	陈小奇	张全复	毛宁
	《理解就是爱》	韦唯	张红光	韦唯
	《洒下一片深情》	王健	谷建芬	毛阿敏
1992年6月	《远行者之歌》	乔羽	徐沛东	毛阿敏

作品 时间	歌曲名称	词作者	曲作者	演唱者
1992年6月	《风雨真情》	阎肃	刘青	韦唯
	《爱我中华》	乔羽	徐沛东	安冬
	《总想走进你心里》	邹友开	刘青	毛阿敏
	《山不转水转》	张藜	刘青	那英
1992年7月	《理解就是爱》	韦唯	张红光	韦唯
	《远行者之歌》	乔羽	徐沛东	毛阿敏
	《东方有一片海》	冯小宁	王小勇	陈道民
	《人生难得爱一回》	张藜	徐沛东	解晓东
	《相信那一天》	易茗	雷蕾	韦唯
1992年8月	《共同的风采》	邹友开	士心	彭丽媛
	《永恒的奥运》	杨文勇	陈翔宇	刘欢、韦唯
	《山不转水转》	张藜	刘青	那英
	《无人可替代》	韦唯	韦唯	韦唯
	《从头做起》	易茗	雷蕾	韦唯
1992年9月	《共同的风采》	邹友开	士心	彭丽媛
	《我不想说》	陈小奇 李海鹰	李海鹰	杨钰莹
	《永恒的奥运》	杨文勇	陈翔宁	刘欢、韦唯
	《曾经不知道》	韦唯	韦唯	韦唯
	《流浪》	牧羊	牧羊	牧羊
1992年10月	《东方有一片海》	冯小宁	王小勇	陈道明
	《流浪》	牧羊	牧羊	牧羊
	《相信那一天》	易茗	雷蕾	韦唯
	《理解就是爱》	韦唯	张红光	韦唯
	《昨天下了一夜雨》	张藜	刘青	刘欢
1992年11月	《拥抱昨天》	张藜	毕晓世	那英
	《过把瘾就死》	王朔	腾格尔	腾格尔

时间 \ 作品	歌曲名称	词作者	曲作者	演唱者
1992年11月	《青春的脚步》	杭天琪	杭天琪	杭天琪
	《流浪》	牧羊	牧羊	牧羊
	《玩得就是心跳》	王朔	三宝	王迪
1992年12月				

三、流行音乐的各项比赛、传播活动与歌曲征集一瞥

●湖北电视台、湖北人民广播电台、湖北省音乐家协会联合举办“90年代之歌”活动。1992年元旦晚会上现场直播部分获奖歌曲。

●上海音像公司引进出版台湾“小虎队”告别专辑《再见》，于1月8日在大陆发行。

●1月7日，香港第十四届“十大中文金曲”颁奖音乐会在红磡体育馆举行。

●由天津电台、电视台、广播电视艺术团联合举办的“天塔之歌”征歌评选活动2月上旬揭晓。共评出获奖作品34首。

●1月28日江西“爱党之歌人人唱”征歌颁奖大会在江西省军区大会堂举行。该活动有40首作品获奖。

●内蒙古自治区中华大家唱(卡拉OK)曲库比赛决赛2月16日在呼和浩特市举行，来自9个盟、市的百余名歌手参加决赛。

●由广播电视部、农林部、中国音协等联合举办的《当代农民之歌》获奖歌曲颁奖及演唱会于3月10日晚在北京天地大厦国际剧院举行。

●武警吉林省总队、吉林人民广播电台、音协吉林分会联合举办的《橄榄绿之魂》歌曲作品评奖活动于3月拉开帷幕。

●’92京、津、沪、汉、穗、渝六城市“黄金歌星”歌手邀请赛4月在京拉开帷幕。

●江西省九江市3月举行首届青年“共青中华啤酒杯”独唱比赛。

●由中国音协《歌曲》编辑部、湖北省文化艺术中心联合主办的中华大家唱（卡拉OK）曲库东西南北中“天第杯”青年歌手邀请赛于4月25～28日在北京中国文联会堂举行。

●历时一个月的“北京市中华曲库群众歌唱比赛”5月6日在北京金朗大酒店举行揭晓颁奖晚会。

●中国湖北东南部地区《红太阳》颂歌卡拉OK歌手大奖赛5月在湖北黄石举行。

●全国新闻界卡拉OK“洪山杯”歌手大赛5月在福建福州举行。

●由广州电视节目传播中心和台湾台北阳格电视电影企业公司联合举办的穗台青年歌手大赛于四、五、六、八月分别在广州、台北举行。

●江苏省南通市于5月举办青年歌手专场、家庭演唱专场、企业负责人专场的中华大家唱（卡拉OK）演唱活动。

●由少先队北京市工作委员会发起的“智慧杯”红领巾卡拉OK大赛6月～8月在北京举行。

●马来西亚“青春派”、“实力派”名歌星和全马最具盛名的现代舞蹈团6月15日～16日在北京首都体育馆举行。

●中央歌舞团与美国马萨诸塞州国际表演艺术研究院联合举办“’92中美现代音乐演唱会——全国巡回演出”活动6月3日在天津首演。

●台湾著名歌星“庾澄庆92北京演唱会”于7月10日～12日在首都体育馆举行。

●青年歌手解晓东6月24日在京成立了他的歌友会。

●由中国轻音乐学会、《词刊》编辑部和平平科技咨询部联合举办的首届“莲花杯”全国青年歌词大奖赛8月下旬开始广征天下佳作。

●为庆祝日中邦交正常化20周年，经文化部批准，中国国际

文化交流中心、日中教育文化交流协会、北京电视台于10月16日～26日在北京、上海、广州、深圳举办“日本著名歌星演唱会”。

●中华人才开发促进会、中国文化报社、中国太平洋保险公司北京分公司、大世界国际广告展览公司联合主办的《中国足球之歌》、《中国球迷之歌》歌曲征集活动9月起在京举行。

●9月26日～27日香港歌坛劲旅“草蜢”演唱组在北京工人体育馆举行《草蜢旋风——中国热浪演唱会》。

●’92黎明北京演唱会10月29日～11月3日在北京首都体育馆举行。

四、流行音乐的评论与研究

以“同乐”署名的文章《平平淡淡的曲目和演唱》(《音乐周报》1992年2月28日)对中央电视台1992年春节文艺晚会的歌曲节目提出批评。文中说:“尤其是几位名家的演唱，一是曲目平平淡淡，二是感情虚假……几首通俗歌曲均好像是一个模子里倒出来的。”北京外语师范学院教师冯兰芳撰文《“卡拉OK”进入校园的喜与忧》(《音乐周报》1992年3月20日)中认为:“‘中华卡拉OK曲库’中所选的歌曲，大多音域较宽、技巧偏难，致使一些较好的歌曲大学生选唱的较少，而基调过于伤感、哀怨的歌曲却依然风行……”朱凌嵩在《音乐周报》(7月17日)上撰文《流行歌曲在大陆流行引起的思考》，对港台歌曲充塞大陆市场提出了批评。并分析港台流行歌曲得以流行的原因。呼吁大陆要有自己优秀的流行歌曲。

1992年各报刊均有一批评论文章，表达了人们对流行音乐现状的不满和提出的尖锐批评。

元月15日，广东召开群众歌曲风格研讨会。与会者对群众歌曲的风格进行了较全面的分析研究。3月，上海广播电视局研究室会同上海电视台文艺部联合召开“MTV研讨会”，论题涉及了MTV的性质及在现代社会生活和传播中的地位，MTV的视像语

言，中国风格的MTV等。5月，由上海艺术研究所等七家单位联合召开了“台湾歌手罗大佑、黄舒骏作品研讨会”。由上海艺术研究所研究人员负责主编的大型工具书《流行音乐手册》也正在编撰之中。

苦乐年华

——近年词作及歌剧台本创作巡礼

周　稣

生活是一团麻/那也是麻绳拧成的花/生活是一根线/也有那解不开的小疙瘩/生活是一条路/怎能没有坑坑洼洼/生活是一杯酒/饱含人生的酸甜苦辣。

上面是1991年风靡大江南北的电视连续剧《篱笆·女人和狗》中的一支插曲，由张藜作词，徐沛东作曲。歌中透出一种无奈和不甘于无奈的追求。借用它来概括近年来的歌曲词作及歌剧台本创作之况味，真也是一段“酸甜苦辣，悲喜交加”的苦乐年华。

歌曲和歌剧创作在近年音乐创作的诸多品类中，从数量上看是两个极端，前者繁荣，后者冷清。但在繁荣与冷清的背后，有几多成功？几多失误？在词作和歌剧台本的创作上留给我

们几多困惑和思索。

随着我国经济改革开放的深入发展，传播媒介日益发达。各种文艺刊物争相面世，仅音乐、词作类报刊就不下百十种。声像设施越发先进普及，卡拉OK从歌厅走进家庭。马路上行走或骑车的年轻人，腰间别着［WALKMAN］，耳朵塞着“随身听”，广播电视文艺节目从中央到地方你追我赶越办越火爆，各种名目的“晚会”此起彼落，吹拉弹唱舞“五艺俱全”，各种各样“杯奖”的歌唱赛事频频举办。不知从什么时候起，有电视剧必有歌，这两年已从主题歌扩而展之有片头歌、片尾歌、片中歌（插曲）。各种电视广播专题节目也多要配歌，连广告也不甘居后，行业歌和仪式歌（为某种大型活动而作）也是近年十分盛行的新事物。真是一片歌之大海，词之汪洋。传播媒介的发达，为繁荣大众文娱生活提供了极大的可能性，为歌曲的词曲作者提供了施展才华的广阔天地。近年来词作者队伍迅速壮大，令人瞩目。用乔羽先生的话说：“歌词最容易写，是由于它简短，因此从业者众，因此也便易于应付社会的迫切需要。”如此盛况，乐乎？悲乎？

为撰写本文，笔者认真“下海”（歌海）了。实指望捧回几束壮丽的浪花，采回几串灿灿珍珠。只见潮近岸平，轻风低拂，虽有浪花，终因未经风暴洗礼，难成壮观；更难见浪峰突兀，独领风骚。珍珠也有，但多是产于围海而就的“人工养殖场”而不肯潜入深海，经年吐纳，故而营养不良，个小色暗，难以放出雍容华贵之光彩。

将艺术创作放置于一定的社会背景下考察，是个十分复杂的现象。它与社会风尚，价值取向，审美情趣等诸多因素密切相关。随着我国市场经济意识的深入，歌词作品也争相放到文化市场上看势清价。因此，不少词作者纷纷追赶某种“风潮”，抢写“热门”题材。有人将近年来歌曲词作题材概括为五大类：“忆不完的故乡”、“做不醒的梦幻”、“哭不够的离愁”、“喊不停的爱恋”，还有一类是“总结不完的人生哲理”。如此概括虽略有粗率之嫌，不能尽然，却也算入木三分。不过，事情要从两方面看，在那些

“忆不完”、“做不醒”、“哭不够”、“喊不停”以及“总结不完”中或多或少也表现了现代人（主要是现代都市人）精神上的失落、迷惘和追寻，从而形成这一时期的某种都市文化现象。同时在“失落”、“迷惘”中也有不忘给点“光明”、找些平衡的，如田波的《给咖啡加点糖》：

“你说要走的路还很长/岁月如咖啡得慢慢品尝/寒夜里有时它好苦/晨光中有时它很香/生活的滋味常常这样……

喔，给咖啡加点糖/不管它是苦还是香/喔，给咖啡加点糖/活着就无法失去向往。

………”

再如邢籁的《这一路》：

“从来也不想对人倾诉/这一路留下多少孤独，我含着泪却不能哭/为了走出一条路/

从来也不愿别人知道/这一路承受多少痛楚/跌倒爬起笑语如故/为了自己认定的路/

默默咽下坎坷的冷漠/牢牢记住危困中的扶助/风狂雨骤早已习以为常/本来就是拼搏的人生风雨的旅途/

…………”

这类的作品可谓太多太多，这既是某种“失落”又是某种觉醒，它们确实在一定程度上反映了人们的思想情感。但是在这种都市文化现象的背后，许多作品缺乏的是真正的现代意识，因此欢乐和痛苦多流于表面化，面对市场经济的冲击，艺术作品既要以其自身的艺术魅力博得人们的喜爱从而转化为有价的商品，而同时也必须尊重艺术的自身规律。

歌曲原本为主情艺术，前面所举几类题材中自古以来大多是“大情人”——艺术家抒发感情的对象，区别在于感情有深有浅，有真有假，有高贵有卑微，有轻浮有厚重。而情感特质的不同，往往决定了作品审美趣味的高低。近年来在多如海滩沙粒的歌曲词作中虽也有追求、探索的苦心，但情感上经过沉淀升华，技艺上经过认真推敲的高品位作品还不多见。相反的，故作深沉、歇斯

底里的喊叫震耳欲聋，轻浮而矫情的靡靡之音泛滥成灾。艺术歌曲快要被当作星外的声音了。相对而言，近年来影视歌曲创作中倒有些好作品问世，好的插曲在一定程度上升华了影片或电视剧原有的思想情感，具有较高的艺术品格，如电视剧《赵尚志》中的主题歌《嫂子颂》（袭逸词，张千一曲）：

“嫂子，嫂子/借你一双小手/捧一把黑土/先把鬼子埋掉/嫂子，嫂子/借你一双大脚/踩一溜山道/再把我们送好/嫂子，嫂子/借你一副身板/挡一挡太阳/我们好打胜仗/

喔憨憨的嫂子/亲亲的嫂子/我们用鲜血供奉你/喔憨憨的嫂子/亲亲的嫂子/我们用鲜血供奉你/喔，黑黑的嫂子/黑黑的嫂子/黑黑的你！”

剧中这支《嫂子颂》多次响起，随着剧情的发展，“嫂子”已不仅仅是片中主人公赵尚志生活中的嫂，这个意象升华为中国共产党，反复的颂唱层次鲜明地表达了主人公、一个匹夫之身的抗日英雄的觉醒悔恨及对共产党深挚真诚的信奉。这首歌词所以好，在于它符合艺术创作的自身规律做到“象外有象”。但也有大量的影视插曲，无论是从泥土中来，还是从都市的“谈判桌”上下来，大多“主理”（说理，抽象哲理），而非主情。此等现象越发走向极致，不能不说又是一种趋于僵化的模式，又是一种遗憾。

对近年来歌词创作做一番巡礼后，感到形势很好，忧虑也很多，许多作品想象力贫乏，缺乏诗的意境，意象单一陈旧，写祖国的作品词中堆满长城、黄河和长江，忆故乡的，小溪小河泛滥成灾。在歌曲创作繁荣背后的这种窘态已为词界有识之士所警觉，并为提高歌词创作水平而做了大量有益的工作。

曾一度停办的《词刊》于1991年正式复刊，继而中国音乐文学学会各省市、地分会也纷纷创办《词林》、《词苑》等报刊。

自1991年来，《词刊》先后举办两届“作词研修班”，请专家里手指点迷津，使一批基层词作者迅速成长。

1992年，经多方奔走努力，由词作家曾宪瑞主编的《中国歌海词丛》丛书终于分辑陆续出版问世。这是我国第一部大型音乐

文学丛书。乔羽在为此丛书作的序中："高呼一声：壮哉，宪瑞！"

对于词界作者来说，1992年是好事不断，喜上眉梢。

中国音乐学院作曲系音乐文学专业在间辍了几年后，于1992年9月招收"音乐文学进修班"，除开设"歌词基础理论与创作"主修课外，尽可能地从文学基本功及艺术修养入手对学员进行全方位的训练，开拓其艺术视野，提高审美意趣。针对许多歌词作者不谙音乐，设置音乐基础理论课及请我国著名音乐家开办音乐欣赏讲座。通过一年的学习实践，结业时，由本院作曲系师生为该班学员部分作品谱曲并举办了一台高品质的歌曲演唱会，深得好评。正如音乐会的总标题"东方地平线"一样，给人希望，令人鼓舞。

1992年由中国音乐文学学会和《词刊》发起，联合文化部艺术局、中央电视台文艺部共同举办了声势浩大的第二届"虹雨杯"歌词大奖赛。

戎文在《词苑丰硕成果的展示》一文中，对这届"虹雨杯"大奖赛作如许评价："这次大奖赛，参赛作者面之宽，参赛作品数量之多，都是前所未有的，充分显示了近年来歌词艺术蓬勃发展的局面。从所评出的获奖作品看，更不愧是一次高层次的赛事，反映了当代歌词创作的一定实力和发展水平。"

最后还用乔羽先生的话作结："歌词最不容易写好，也是由于它简短，不足百字却要创造出一个完整的世界。"

中国古代音乐史研究综述

李方元

1992年，音乐文化交流研究和乐器研究以其文章数量多，论题集中，论点鲜明而凸现为本年度中国古代音乐史研究中的主旋律，其中不少论文在论点、论据、方法、视野、层次上均给人留有深刻的印象。

一

历史地看，国家、民族、宗教、地域间以及民间、宫廷间音乐文化的交往一直伴随在中国音乐的发展历程之中，其重要性也一直为研究者所关注。陶亚兵《唐代西方音乐流传中国史事考》①、《概述18世纪中国音乐在欧洲》②将该领域研究推向深入。前文从历史的文化区

域角度分析了景教赞美诗的音乐文化属性，进一步论证中西文化交流肇始于唐代；后文以丰富的资料叙述了18世纪中国音乐在欧洲的重要史实，包括钱德明（法）所撰《中国古今音乐记》和巴罗（英）《中国游记》中的音乐资料。钱仁康《中法音乐文化交流的历史和现状》③除介绍法国人著述中涉及中国音乐史料外，特提及柏辽兹1851年对伦敦万国博览会上中国传统音乐、舞蹈、戏曲表演的评论，其中尤见其文化的偏见。金文达《对古代中印音乐文化交流中某些问题的再探讨》④一文值得重视。该文深入剖析了龟兹音乐的文化属性、艺术风格与水平，认为同印度音乐文化一脉相承，然龟兹乐在中原的影响与实际成就并不名实相符，它在完成历史使命后即退出舞台，其中有益因素被中原音乐吸收并使其中国化。该文还以此基点对《隋书·音乐志》“开皇乐仪”有关内容作了新的阐释。其后强调跨文化视野的重要性，并对印度音律理论作了介绍与评述。

黎蔷《苏祇婆与龟兹乐》⑤则认为隋唐龟兹乐的地位举足轻重，苏氏西域调式理论影响整个华夏民族的音乐世界。钱伯泉《北朝流行的西域乐舞》⑥就西域乐舞传入北朝的时间，流行程度，乐舞内容及乐舞盛行原因作了探讨。

我国音乐历史发展中，来自宗教音乐的影响不容忽视。金文达《佛教音乐的传入及其对中国音乐的影响》⑦通过对隋唐天竺乐、龟兹乐和西凉乐的面貌与特征的分析，认为印度佛教对中国的影响是教义，而非佛教音乐的艺术性，更不是印度世俗音乐的艺术成就，且影响主要限于宫廷。苏木《论“俗讲”、“变文”与说唱音乐的关系》⑧通过对由六朝唱导、梵呗和转读到唐俗讲之发展情形的详细辨析，认为变文、俗讲的世俗化过程及对民间音乐的利用曾促成过说唱音乐的发展，但他们又相互渗透而各自发展。席臻贯《从苏藏敦煌说唱文本说起》⑨和《敦煌变文与后世曲艺戏曲关系》⑩，前文认为变文之韵文当以流行曲调演唱，且有乐器伴奏，俗讲僧人中不排除有俗家子弟；后文侧重于阐述变文对民间说唱和戏曲的影响。田青《从〈金瓶梅〉看明代佛教音乐》⑪认为，

魏晋唱导、唐讲经与明宝卷本是一个东西。明代佛乐特点是：宝卷通俗化加深，宝卷从寺院走进民间，流行于士人大户中，佛乐与民间音乐取长补短，相互吸收。王小盾《唐代的道曲和道调》⑫详考六十七首道曲名称及创制后认为，道曲产生于高宗时期，兴盛于开元年间，吸收俗乐的传统也形成于天宝年间。道曲具有独特的文化性格，主要有两种社会功能，而道调则是道曲器乐化的产物。阿里·马炳元《绿色音乐探源》⑬论述了伊斯兰音乐的产生与阿拉伯音乐的发展，以及中国伊斯兰音乐遗存和演变。

不同文化层面或不同地域间音乐交流在传承中的作用作为音乐的一种历史现象开始受到注意。修海林《郑风郑声的文化比较及其历史评价》⑭以文化人类学和文献资料互证互补的方式，比较和讨论了作为原生性风谣的郑风与作为诗乐的郑声二者文化背景及其行为方式的差异和民间音乐流向宫廷后其文化属性的变化。赵为民《试论蜀地音乐对宋初教坊乐之影响》⑮则注意到宫廷乐制传袭中的地域因素。该文以文献考察结合开封繁塔与前蜀王建墓石刻乐队与乐器的比较研究，认为蜀地音乐与宋初教坊乐制有渊源关系，前者在后者形成过程中占有极为特殊的地位。

二

乐器研究本年度仍受到重视，尤以对弦乐器流源考索引人注目。王耀华《中国三弦源流考》⑯立足三弦基本因素，探其关系乐器以寻其起源。所立假说：中国三弦集秦代弦鼗至隋唐间琵琶等诸多乐器形制、构造之大成，顺应乐器发展之规律，染唐宋道教思想而后成。项阳《与中国弓弦乐器相关的几个问题的探讨》⑰、《筑及相关乐器析辨》⑱、《胡琴类弓弦乐器说》⑲均探讨其弦乐器发展。项文视筑为关键乐器，结合考古、文献及文化人类学资料与方法进行研究，认为中国弦乐器之先驱是先秦棒击乐器“筑”，由它完成了击弦到拉弦的转化，从而影响了诸多乐器的产生和发展。并还就先秦楚筑、越筑之关系，轧筝、奚琴擦奏法之联系等

作了推测。同类论题还有周武彦《我国弦乐器源流探疏》⑳，该文从古文字学角度推究我国弦乐器发展之轨迹：弓琴，击奏弦乐器，瑟，琴，轧筝，奚琴等等。当然该轨迹尚待其他资料的确证。李幼平《楚系乐器组合研究》㉑就一文化区域的古乐器作总体研究。该文探讨了金石类与非金石类乐器的组合、分类和社会功能、发展历史及其意义。袁炳昌《羌笛考》㉒将文献记载的历代羌笛与今存川西及西北诸民族中的“其篥”、“咪咪”、“鹰笛”等乐器之关系作了考察、分析。高德祥、吕殿生《说筝》㉓一文涉及筝的产生及传播。阿尔丁夫《关于胡笳的几个问题》㉔认为笳由匈奴传入而非西域，时间至迟在汉初。李石根《西安鼓乐中的云锣家族——兼及古云璈的发现时期》㉕指出，云璈无汉初即已存在，汉唐间多集于庙观，元明后流向民间。孟文涛《“琵琶”之为名是外来词音译的考证》㉖对其“琵琶”音译来由作了言简意赅的说明，其汉语词的演变顺序为枇杷、批把、琵琶。戴宁《羯鼓论》㉗对羯鼓的历史、构造及其乐论诸方面作了综合的探讨。赵为民《宋代拍板》㉘论述了宋代拍板的形制，在宫廷、仕宦阶层及民间音乐生活中的地位、应用及其显荣宋代的原因。柳廷信《“稍小”辨析——五弦的性与形》㉙不囿于典籍记述，结合考察敦煌壁画，认为五弦琵琶区别于其他类琵琶在性能而非形制。李成渝《王建墓浮雕乐器研究》㉚对该墓六件定名有分歧的乐器提出了自己的看法。

有关“徽”、“徽位”本年度仍有争鸣。郑祖襄《三谈“徽”字与徽位》㉛和冯洁轩《“徽”与琴瑟》㉜继续与饶宗颐先生讨论。郑文同意饶关于枚乘《七发》原文是弜字，但不同意弜即琴徽，而认为是琴上的装饰。冯文从版本、音韵及训诂等角度考证，同样得出弜确是琴之美饰的结论；并坚持认为自上古至两汉，文献中与音乐有关的“徽”字，一是“挥”的假借字，一是瑟徽，不存在琴徽用的“徽”字。冯洁轩《评〈释“徽”〉》㉝一文则奉答吴钊先生。该文反驳吴氏对“徽”字的考释及“暗徽”等看法，认为吴文概念模糊，文献失据，逻辑混乱，结论错误。冯文还涉及到“学术修养”、“学术道德”诸多问题。

此外，田可文《隐逸之风与魏晋南北朝琴人》㉞，《古代文人心中的“琴”》㉟则是由琴及人的文章。田文探讨了魏晋南北朝隐逸思想的形成和琴人的隐逸情怀，琴的社会作用，以及文人或儒或道或儒道综合的审美理想与心态。

三

对古代歌曲及歌唱艺术也展开有多种角度的研讨。丁冰《先秦古乐与新声的艺术特征》㊱认为古乐与新声艺术特征上有刚健与柔婉，浊重与清越，舒缓与急促之差别。景以恩《“讴歌”解》㊲指出“讴”多为不带歌词的委婉之音，“讴歌”不仅指歌唱，而还表明古代唱歌的特点、技巧与表现手法。邓宗舒《析〈阳关〉歌词的嬗变》㊳和《〈阳关三叠〉唱法探微》㊴既追溯了该歌词嬗变的形态：以词补诗，化诗为词，嵌诗入词和融诗为曲；又指出历代史料各叠唱说法之疑点，疑该曲在唐代即已有多种唱法。肖常纬《〈竹枝曲〉寻踪》㊵以古今地域的一致为基点作逆向考察，通过四川现存“竹枝词格”民歌与古代《竹枝曲》比较，认为除词格一脉相承外，其歌唱形式，体裁分布与流传地域相同或相近。李雄飞《唐代音乐与诗歌》㊶从音乐角度强调“诗随乐变”，认为唐代诗与音乐共促共荣。朱敬修《宋代曲子兴衰思辨》㊷从艺术规律角度分析，认为“依声填词”既曾为曲子艺术的催生剂，又成其衰亡的催化剂。麻丽冰《宋·姜白石艺术歌曲探析》㊸就杨荫浏译谱的音阶、调式、曲调风格特征、曲式结构、用韵手法诸方面作了分析和探讨。刘明澜《论元代关汉卿杂剧音乐》㊹通过曲例之分析，说明本色当行的特点同样反映在关汉卿杂剧音乐中，其音乐联套是视剧情所需而选用和设计的。陈玉琛《聊斋俚曲溯源》㊺认为俚曲集历史上诸多艺术品种之大成而类别独特，是兼有民歌俗曲、曲艺说唱、戏曲特点的一种综合体裁。万依《清中和韶乐考辨》㊻就清中和韶乐的名称、性质、乐器及乐队来源和韶乐乐曲风格进行了综合全面的研究，是一篇有见地的论文。

如何看待史料，方建军《古乐铭刻释例》㊼无疑给人启迪。该文以几例出土文物铭刻实例，说明利用甲骨文、金文及简牍文字补文献之缺和正文献之讹误的重要性。对古代文献的考证、译注见苗建华《陈晹〈乐书〉成书年代考》㊽与赵举生《中国远古时期音乐史的传说——〈吕氏春秋·古乐〉译注》㊾。苗文推翻以往所见诸多陈说，考其成书时间在元府三年（1100年）秋冬之季。赵文则是对该文献译注的又一努力。有关史学方法论见邓希路《三维文化观念中的音乐史学》㊿，该文从对待历史资料的态度出发，论述在音乐史学中引入“文化域”、“文化层”、“文化史”的三维观念，以拓展其史学研究之方法及其学科视野。

1992年3月，“敦煌壁画乐器仿制研究”在北京通过技术鉴定，千年古乐器再现今朝。9月“清商乐研讨会”在河南开封举行。11月“中国音乐史学研讨会”在扬州召开，收到论文近六十篇，会上冯文慈、吴钊等人分别作《古文献研究中的若干问题》的报告和《漫谈音乐考古与上古音乐史的研究》的发言。12月该学会第一期《通讯》出刊。

1992年度的研究取得了积极成果，但也应看到在整个学科的基础性、系统性，研究的规范性、整合性，学术的积累性及开拓新理论视界方面仍有待学界同仁来日的辛勤耕耘。

注 释

①《音乐研究》1992年第4期。

②⑪⑫㊴《中国音乐学》1992年第2期。

③《人民音乐》1992年第1期。

④㉜《中央音乐学院学报》1992年第3期。

⑤《乐府新声》1992年第2期。

⑥《新疆艺术》1992年第5期。

⑦《中央音乐学院学报》1992年第1期。

⑧㉛㊼《中央音乐学院学报》1992年第2期。

⑨㊶㊾《交响》1992年第1期。

⑩㉔㉕㉘㉟《中国音乐》1992年第3期。

⑬《宁夏社会科学》1992年第5期。

⑭⑮《音乐研究》1992 年第 1 期。

⑯《福建师大学报》1991 年第 4 期、1992 年第 1 期。

⑰㉖《中国音乐学》1992 年第 1 期。

⑱《音乐探索》1992 年第 3 期。

⑲《音乐艺术》1992 年第 1 期。

⑳《艺苑》(音乐版) 1992 年第 3 期。

㉑《黄钟》1992 年第 1 期。

㉒《乐器》1992 年第 4 期。

㉓《乐府新声》1992 年第 3 期。

㉗㉞《黄钟》1992 年第 2 期。

㉙《乐器》1992 年第 3 期。

㉚㊵《音乐探索》1992 年第 4 期。

㉝㊺《中国音乐学》1992 年第 3 期。

㊱《长白论丛》1992 年第 5 期。

㊲《齐鲁艺苑》1992 年第 1 期。

㊳《中国音乐》1992 年第 2 期。

㊷《中国音乐》1992 年第 4 期。

㊸《音乐学习与研究》1992 年第 1 期。

㊹《音乐艺术》1992 年第 4 期。

㊻《故宫博物院院刊》1992 年第 3 期。

㊽《音乐研究》1992 年第 3 期。

㊿《星海音乐学院学报》1992 年第 1 期。

乐律学研究

耘耘

1992年，中国乐律学学术活动日渐活跃；专题文论争鸣日甚；从而造成了学术研究多侧面、深入发展的可喜局面。

（一）

中国艺术研究院音乐研究所“中国乐律学史课题组”成立已届三年，经过全体成员同心协力的工作，基本上建立了以“律、调、谱、器”为框架的学科分类体系；并推出了首批科研成果。1992年7月，该课题组举行第三次年会，审定了三部书稿：《大曲两种：唐宋遗音研究》（黄翔鹏）、《律吕精义点注》（冯文慈）、《中国乐律学史近百年文论综录》（集体）①。

1992年9月，“清商乐研讨会”在河南大学音乐二系举行。丁承运关于清商乐研究的课题得到深入的讨论，他提出“管口校正”的发现者当是东汉的蔡邕。何昌林发表了论文《“调”的历史归宿》，将中国音乐调概念的变化，概括为：前调高期、调高调式兼并期、混乱期、后调高期。黄翔鹏作了学术报告，认为“唐天宝十四调碑”标志着燕乐二十八调体制的确立；二十八调的源头也应注目于汉魏清商乐的乐调体制；唐代音乐文化的交流还应注意汉以来“音乐西流”的作用②。

在1992年7月举行的“中国传统音乐学会第七次年会”上，黄翔鹏作了题为《乐学问题》的专题报告。另有《长安古乐研究的过去、现在和未来》（李健正）、《琴曲〈广陵散〉研究的过去、现在和未来》（王德埙）、《再谈苦音音阶的由来》（徐荣坤）、《潮州音乐概念》（陈威）、《南音五空管与五空四仪管刍议》（洪明良）、《关于音律现象的几个社会文化特征的探讨》（李方元）等文论发表③。其中李方元的文章属于乐律学的宏观研究，即探索“音律现象除数理属性外的社会属性”。

（二）

在关于律制的研究中，对于“管律”的讨论显得更为重要。《朱载堉异径管律的测音研究》（刘勇）④证实朱氏异径管律为不折不扣的十二平均律。作者发现，朱载堉的“豁口”理论乃是其利用管径进行“管口校正”的经验性总结。这是关于异径管律研究的重要进展。此后，《对朱载堉异径管律的理论检验》（刘存侠）一文⑤，亦证实了朱氏管律为十二平均律。刘勇的另一论文《“三寸九分”与律学实验》⑥则通过律学实验证明了清人邹伯奇、近人中村清二认为“三寸九分”（数见《吕氏春秋·古乐篇》）为半律黄钟之说是错误的。

关于律史兼及律制方面的论文，有如下几篇值得注意。郑荣达的《朱载堉三分损益顺逆相生律》一文⑦，阐释了依据《律学新

说》“左旋隔八，右转隔六”而推导出的朱氏三分损益顺逆相生律，它已非常接近十二平均律。应有勤、孙克仁的《中国十二律的最初状态》一文⑧认为“中国的十二律的最初形态是参照谐音被经验地产生的。”该文还认为“管谐音律制”是最早的定律法。与此同时，郭树群的《对〈比三分损益更早的律制〉的质疑》一文⑨，经过史料辨析，文物测音资料的分析、对照，否定了应有勤、孙克仁提出的“管谐音律制”问题⑩。此外，属于律史研究的论文还有《有关音律的较早记载》(李武华)⑪、《京房律学略论》(付荣贤)⑫。这里，“李文”认为曾侯乙编钟、钮钟所显示的具有纯律特征的“均钟之律”是早于“三分损益律”的古代律制。

属于律名研究的文论可见《“黄钟宫”律数与古代天文》(周武彦)⑬。作者继续关注古代律学与天文的关系，讨论了取为“81”的黄钟律数同“天人感应”、“律历和谐”观念的联系。针对牛龙菲撰《“王将铸无射，而为之大林”新释》、《补释》二文⑭提出的“大林乃林钟律别名之说”，秦序发表了《说“有”也不易——“大林”不是“林钟律的别称”》⑮。指出牛文是在“随意‘大胆假设’”，并“无须任何的‘小心求证’”⑯。

关于“正律器”的研究，可见《从中国历史上弦准的发展看朱载堉的历史贡献》(王允红)一文⑰。作者综论律学史上从“均钟”到朱载堉“新制律准”的一系列正律器。

在对律学基本概念的阐释中，陈应时发表了《律学四题》⑱，重申或修正了“上生”、“下生”、“京氏音差”、“钱氏音差”等概念。

本年律学测音研究等应用律学的研究成果呈上升趋势。主要论文可见《音乐测音研究中的主观因素分析》(王子初)⑲、《音乐家的音准感》(韩宝强)⑳、《刘半农的清宫古乐器测音研究与音乐考古学》(王子初)㉑、《续论秦公编钟的音阶与组合)(方建军)㉒、《十二平均律音程协和感实验研究》(周世斌)㉓、《和声音程定量分析法》(沈一鸣)㉔。以上王子初文注意到：音乐测音结果的客观性“只有通过研究者严肃的学术态度、科学的思想方法、正确

的操作技术以及严密的操作规程，才能保存下来”。㉕此外，韩宝强的文章利用心理物理学的实验方法，从听觉心理角度，寻找人耳难于感觉的音高差异，其研究成果对电子乐器音高误差标准的制定，提供了有效参数。律学基础理论在传流音乐中的运用，还应注意李健正发表了《长安古乐与福建南音的音律研究》㉖、李成渝发表了《四川扬琴宫调研究》㉗。这里，李成渝的文章运用测音手段，证实了“四川扬琴”音乐属“钟律”（复合律制）体系。并证实了在“四川扬琴”音乐中存在清商音阶。就律学知识在器乐演奏中的运用，还可见陈正生的《论二胡的弦》一文㉘，作者讨论了如何解决二胡两根弦的张力均衡问题。

有关“琴律”问题，本年亦具争鸣特点。争论的主要问题之一是：明代古琴谱中有没有纯律调弦法。这方面的论文包括：《存见明代古琴谱中有纯律调弦法吗？》（成公亮）㉙、《存见明代古琴谱中没有纯律调弦法吗？》（陈应时）㉚、《再谈琴律的历史分期——兼答王迪同志》（陈应时）㉛、《三谈琴律的历史分期》（陈应时）㉜、《论“宜徽”和〈新刊太音大全集〉》（陈应时）㉝。可见，论争主要在成、陈二人间展开，其内容主要反映在对古琴文献的理解方面，如明初《太音大全集》所载“品弦法第十”究竟为何种调弦法。此外，争论还涉及对古琴文献的核勘，如关于“宜徽”一词的版本、校释的不同意见。此项争论还兼及古琴上运用的律制是否有从纯律向三分损益律过渡的问题。陈应时坚持古琴律制由纯律转入三分损益律当以“明末清初”为界。而王迪则认为古琴律制不存在两种律制转变的问题。她说“从古到今，古琴既包括三分损益律，又包括纯律，（而）是复合律制。”㉞关于“徽”字争鸣的继续，成为有关琴律的第二个热点问题。年内所见论文如《评〈释“徽”〉》（冯洁轩）㉟，对吴钊文《释“徽”》㊱提出反驳意见㊲。《三谈“徽”字与徽位——释弜》（郑祖襄）㊳、《徽与琴瑟》（冯洁轩）㊴对饶宗颐认定的“弜即琴徽”㊵提出不同意见，认为“弜”乃琴饰。

（三）

本年乐学方面的研究成果以对“音阶理论”的探讨较为重要。其中《“和”为清角说质疑》（秦序）㊶一文对吴钊在《广西贵县罗泊湾 M_1 墓青铜乐器的音高测定及相关问题》㊷一文中提出的论题，进行商榷。作者以为吴文犯有“循环论证”和“预期理由”的逻辑错误，指出吴提出的“‘和’为清角说”（即《淮南子·天文训》中提到的阶名“和”是从变宫变为清角），“中义钟与柞钟合套说”，以及由此而来的关于“和钟”、“编钟”的一系列推断，都难以成立。于是，吴钊即撰《“和”、“穆”辨》㊸与上述“秦文”展开争鸣。“吴文”主要论点在于坚持对《淮南子·天文训》原文作“和为变宫，穆为变徵”的理解，认为这“有可能是以黄钟均下徵七声古音阶来立论”；并认为曾侯钟铭中的“和”为羽曾，确由变宫转化而来。从而为其理解《淮南子》原文“和为变宫”增加论据。其次，“吴文”还认为“柞钟与中义和钟合套”的组合形式“确实代表了宗周姬姓家族内部一种等级地位较高的钟的编悬组合形式与律高组合。”除如上两文外，吕冰的《蔡元定〈燕乐〉析》㊹一文认为蔡氏“七声高下”一段文字指的不是清乐音阶，而是燕乐音阶。作者还认为燕乐二十八调是兼用传统音阶和燕乐音阶的。另外，李凌的《关于中国音阶》㊺一文回顾了作者三十年代即已注意到中国传统音乐实践中存在的微升 Fa 和微降 Si 问题。义亚的《论同均三宫宫调号》㊻则讨论了怎样才能把“同均三宫”与当今基本乐理中的调号相结合，使其正确表示出均主、宫音和常规音级。

关于宫调理论的研究，值得注意的是童忠良、吴秋雯的《论之·为调式体系（一）——兼论中西音乐“之调式思维”的比较》一文㊼、作者讨论了传统“之·为名调体系”的同一性，并归纳出“之·为调式综合体系一百六十八调表”来证明“之·为调式”的密切联系。作者还认为中国多调式音乐实践与欧洲中古教

会多调式音乐实践共具“之调式思维”的特点。这是将传统调式理论置于比较音乐学中的探索。就“之·为各调体系”的研究，还可见《“左旋”、“右旋”的哲学渊源》（王德埙）㊽《也谈“左旋”和“右旋》（陈应时）㊾。其中，“陈文”对黄翔鹏发表的“随月用律旋宫图”㊿提出了商榷意见。

有关犯调理论研究的论文，可见如下各篇：《工尺谱字和“五调朝元”》（龚之钧）(51)、《论“内五调”、“外八调”的技法》（贾古）(52)、《略论“旋宫转调”在戏曲唱腔中的运用》（启祥）(53)。其中龚之钧的文章指出：李来璋的《五调朝元》(54)是按照十二平均律的概念来理解民间俗乐七调“旋宫”。事实上，民间俗乐七调与十二平均律和十二律吕的三分损益律之间并不存在绝对的对应关系(55)。因此，“李文”对唢呐能够“翻七调”的理论说明有误。

本年有关宫调理论的研究成果还可见：《民族调式的分类》（沈一鸣）(56)、《论楚、瑟、平三个调与公孙崇的七弦琴仲吕宫弦式——琴曲《广陵散》流变考之五》（王德埙）(57)、《丝绸之路与音乐文化传播论纲》之四〈苏祗婆传入“五旦七调”理论问题〉（王誉声）(58)。

（四）

本年涉及律学、乐学基本理论范畴的乐器研究，文论不多。但童忠良的《舞阳贾湖骨笛的音孔设计及宫调特点》(59)一文值得注意。作者以现存民间笛为参照，以实测数值为依据，并比照实物校正误差，复制了贾湖骨笛。通过对复制笛的测音研究，得出如下结论：舞阳贾湖骨笛存在着多宫演奏的可能性。其中演奏六声清商音阶的可能性最大，演奏七声清商音阶的可能性次之，演奏六声新音阶亦有可能，同时并不排除演奏六声或七声古音阶的可能。

由如上简要勾勒可见，1992年中国乐律学研究以争鸣为特点，表现出专题性学术研究呈深入发展的态势。但检讨一系列争

鸣文论，亦可见论证方法上“主观臆测”、“跳跃式的逻辑思维”，引用文献的不严肃性等学风方面的问题时有流露。

注释

①晓鸣《中国乐律学史课题组第三次年会暨部分成果审稿会综述》，载《科研动态》1992年第3期。

②魏柳塘《民族音乐学中国学派之形成及其特色——清商乐研讨会记略》，载《人民音乐》1992年第11期。

③沈洽《中国传统音乐学会第七次年会述评》，载《人民音乐》1993年第3期。

④⑤㉓㉚㊸《中国音乐学》1992年第4期。

⑥㉘《黄钟》1992年第2期。

⑦㉗㊶(51)(55)《中国音乐学》1992年第1期。

⑧⑳㉙㊻(57)《中国音乐学》1992年第2期。

⑨㉛《音乐艺术》1992年第2期。

⑩《音乐艺术》1990年第4期。

⑪㉒㊾《交响》1992年第3期。

⑫⑱《中国音乐》1992年第2期。

⑬《中央音乐学院学报》1992年第2期。

⑭《民族民间音乐》1986年第2期、《中国音乐学》1991年第4期。

⑮⑯⑰㉟㊲(59)《中国音乐学》1992年第3期。

⑲㉕《音乐研究》1992年第3期。

㉑㊿(63)《音乐艺术》1992年第1期。

㉔《中国音乐》1992年第3期。

㉖㊹《交响》1992年第1、3期。

㉜《音乐艺术》1992年第4期。

㉝(56)《中国音乐》1992年第4期。

㉞王迪《有关古琴律制的断代问题》，载《音乐研究》1991年第4期。

㊱㊵《中国音乐学》1989年第3期。

㊳《中央音乐学院学报》1992年第2期。

㊴《中央音乐学院学报》1992年第3期。

㊷《中国音乐学》1987年第4期。

㊺《人民音乐》1992年第9期。

㊼《星海音乐学院学报》1992年第2期。

㊽《星海音乐学院学报》1992年第1期。

㊿黄翔鹏《旋宫古法中的随月用律问题和左旋、右旋》，载《音乐学丛刊》1981 年第 1 辑。

(52)(53)《黄钟》1992 年第 3 期。

(54)《音乐研究》1985 年第 4 期。

(58)丝绸之路音乐学术研讨会论文。

古谱古乐研究

陈其射

1992年的古谱研究，以改弦更张，另立新说、旧成果的突破、新方法的使用、边缘学科的搭桥为主要特征。以敦煌谱的解读为龙头，带动着古谱研究的深入发展。

本年所见《敦煌乐谱》解译的文字材料中，以席臻贯的《唐五代敦煌乐谱新解译》①一文标新立异。他以翻译古谱的可听性为检验译谱的标准，提出了解译古谱的新方案。他一反“口”、“·”板眼说，认为以任二北板眼假设为研究基点的诸说均违背了可听性的原则。“口”实乃“句”的减笔，不是板，而是音乐的句读。“·”不是眼，而是由“减一字”地位延伸为“切分”时值的符号（此点与陈应时“掣拍说”大体同）。文中否定了林谦三“T”为“停”之

省略，应为音之持续（此论与叶栋、何昌林的自由延长说近似）。文中还认为“乇”是装饰音或“经过音”、“✓”为重字号、“王”为重复号。在琵琶定弦上同意庄永平的“几”、“キ”两字位颠倒说。此文还通过译谱验证了林谦三“拍子间长短大概相同”的猜测，以及与《敦煌舞谱》互证了“以三为法”的节律特征。

在旧成果的突破方面，庄永平分别在《音乐艺术》和《星海音乐学院学报》上发表的《论敦煌乐谱中的T符号》②和《论敦煌乐谱中的“小谱字”》③两文值得引起注意。前文对敦煌乐谱中的“T”符号的解释与〔日〕林谦三释为休止符，叶栋、何昌林译为自由延长，陈应时以固定时值的二分音符解有明显不同。他认为“T”是在乐谱拍眼（均拍）谱字基础上，根据具体拍式（六谱字或八谱字）变化的不等时值的延长符号。后文认为敦煌乐谱中的“小谱字”的出现是替代一个大谱字，但仍严格遵守均拍谱字数的原则。应该看到，前文对“T”号解释的棘手之处是当出现非均拍（混合节拍）或漏抄、多抄的现象时，则难以确定“T”的时值。此外还有张炳玉在《甘肃日报》上发表的介绍性论文《敦煌乐谱研究的重大突破》④。

在《敦煌琵琶谱》破译的基础上，对唐传五弦琵琶谱的解读有了新的发展。关也维采用计算机计算音位的新方法在《音乐研究》上发表了《“五弦琴谱”研究》⑤。赵维平在《音乐艺术》上发表了译文《五弦琵琶的柱制及其谱字配置》⑥。前文对诸家难解的“小”字音位用计算机进行优选，算得五弦琴谱“小”字音位多处于“丄”与“八”之间；“口”字音位高于“五”字。从而认为其谱字的排列是按五弦五隔，另加一孤柱的形式。并根据西域音乐的特点提出《五弦琴谱》的解译原则：“、”号表示歌词字位；小写谱字作附点或装饰音处理；“ㄐ”符号为波音；“T”作为二拍或三拍的延长号；“✓”作琶音；“同”为乐段反复开始处；节拍一般用$\frac{2}{4}$拍译。此文用自译谱与他译谱对照后认为：〔日〕林谦三译谱无从辨认其节拍节奏，叶栋译谱以#a作主音，在燕乐理论上

无法解释，其旋律节奏没有考虑弹拨乐的特点等。后文对五弦琵琶柱制提出了与〔日〕林谦三、〔德〕华尔泼特等诸说有明显差异的看法：认为乘弦与第一柱之间还有一个第Ⅳ弦专用的孤柱，在解译“小”字音位上，此文与解为Ⅳ弦二相“Ⅰ”音的林说、Ⅳ弦三相的“厶”音的叶说和孤柱音位（何昌林、华尔泼特、赵维平）等诸说相异，推定“小”字该在Ⅳ弦专用的孤柱上。文中还注意到凡使用“小”字的乐曲其手指技术难度大，而推定五弦谱是依照易难顺序进行的意图。

在交叉学科的渗透研究方面，不少学者力图从《敦煌舞谱》的研究中获得启迪，除席臻贯以此另立新说外，何昌林《唐代酒令歌舞曲的奇拍型机制及其历史价值》⑦，认为中国节拍类型只有偶拍类机制而没有奇拍类系统是历史的误解。指出《敦煌舞谱》的慢拍与急拍的关系是1∶3，即“急三当一”或“慢一当三”，相当于𝅗𝅥.=♩♩♩。舞谱以字记“容”，拍数并非时值的计量，而是拍板的敲击数，故五拍（急五）“急三慢二”，相当于♩♩♩𝅗𝅥.𝅗𝅥.、七拍（急七）“急三慢一急三”，相当于♩♩♩𝅗𝅥.♩♩♩“慢”均为三拍，“急”实为九拍。本文还涉及二个早已失传的乐舞术语，一是“拍常”，意为拍子的常规；另一是“拍心”，当是拍板的重击处，乃抛信物的动作。对舞谱中的“揖”字，历来名家解释颇多，众说纷纭。此文认为“揖”同“挹”，作酌、斟解，是酌酒，而不是作揖。

其它唐传乐谱的研究，有席臻贯的《从苏藏敦煌说唱文本说起》⑧，金建民的《唐代的筝、筝谱和筝曲》⑨，以及王德埙的《乐曲考古学的新发展：读饶宗颐、陈应时敦煌谱原件之论文》⑩。席文认为敦煌变文中的韵文是用当时民间流行的曲调来演唱的，唐燕乐已渗透到当时佛教说唱音乐之中，敦煌卷子之“花雨”与说唱史有一定的联系。金文介绍了〔日〕《仁智要录》采用数字弦位谱式的筝谱、《仁智要录》中专收的唐代孙宾传授的秘谱和其中

所载的33首唐代筝曲，认为唐代筝谱相当完备，自成体系。

本年对工尺谱的研究有龚之钧的《工尺谱字和“五调朝元”》⑪，左继承的《日本筚篥谱与中国工尺谱的关连——对筚篥指孔谱起源说之质疑并新探工尺谱谱字之起源》⑫，吴世忠的《自成体系的福建南音工尺谱——兼同王耀华、刘春曙商榷》⑬、李来璋《东北鼓吹乐工尺谱》⑭和洪明良的《小议南音工尺谱的“工”》⑮。龚文针对李来璋的《五调朝元》⑯提出了工尺谱字不存在与十二律吕、西方调高的绝对的音高对应关系。指出李文的解释无法说明唢呐“翻七调”的真正原因，不但模糊了管色（笛色）谱字的调式本质，而且还会产生如“南吕（A）⇋夹钟（^{b}E）”等不可克服的矛盾。此文认为中国俗乐系统的工尺谱乃是音乐实践谱，是艺人口传心授的产物，不能硬用上述理论套之。左文认为日本筚篥指孔谱乃属唐乐谱谱字系统，否定了安倍季尚筚篥指孔谱源于工尺谱的说法，并提出工尺谱字是从筚篥指孔谱演变而成的，又立一种工尺谱字起源之新说。吴文是针对王耀华、刘春曙《福建南音初探》一书的南音工尺谱部分提出的讨论。认为该书对南音谱字原先与其它工尺谱相同、相近或相合，后来发生了“移律、异名、失字、替字”的所谓“变易”的说法缺乏可靠的根据。因为南音工尺谱的正管不是正调，“ℊ六”是“正六”，而不是“倍六”，《四不应》是曲名而不是管门名。其谱字是以五音为基础的独特的表意性符号，记录了以先秦的乐音关系，有别于以七音为基础的全国工尺谱而自成体系。李文介绍了东北鼓吹乐的“ㄣ”、“冏”、“佃”、“串”、“川”等记谱记号、工尺谱的数码问题、固定记谱法转调问题，以及东北鼓吹乐工尺谱的主要特点。

在其它古谱研究方面有蒲亨强、蒲亨建的《“玉音法事”曲线谱源流初探》⑰。此文认为《玉音法事》曲线谱源于古象形文和道教符文，经汉“声曲折谱”、唐“歌楼格谱”发展而成，后经元明开始的圈腔谱、央移谱一直活跃在今天的道观寺庙和戏曲音乐之中。此文深信在今天活的民间音乐中还会有一些尚待发现的曲线谱的遗存形式。在古琴谱研究方面有茅毅的《“梅庵琴谱”的

两项错误》⑱。文中认为在《梅庵琴谱》的紧角变宫图中，紧角应为清角，却误为“变徵”。在谱中的转调理论中，五次五度转调回黄钟宫是错的，应为十二次。成公亮的《存见明代古琴谱中有纯律调弦法吗？》⑲抓住了古琴谱研究中调弦法这个关键，针对陈应时“明代琴谱中有纯律调弦法”的观点，提出了完全相反意见。此外还有王德埙的《拿法研究与六家〈幽兰〉打拿之比较：唐抄本“碣石调·幽兰”考证之一》⑳，魏军的《浅谈潮州筝乐》㉑（其中介绍了二四谱）、李荣声的《山东琵琶谱研究》㉒、武义杰的《索法谱的兴衰》㉓等。

为了系统地、宏观地研究我国古谱，由郭树群、王子初、陈其射、李成渝编撰的《中国乐律学论著提要》1992年7月在京通过了审稿。在该书的谱类部分收集了1911年—1989年敦煌乐谱、西安鼓乐谱、俗字谱、南音字谱、琵琶谱、二四谱等十二类研究成果，为古谱研究者提供了较全面的学术资料。由西安音乐学院推出的《长安古乐谱》一书辑录了十二套（首）具有该乐种典型范式的手抄古谱，并附以译记的线谱与之对照。书中发表了冯亚兰的《长安古乐谱解读》，比较详尽地介绍了“长安古乐”的历史沿革、艺术构成和译谱规程。浮山在《音乐研究》上对《九宫大成南北词宫谱选择》㉔的出版发表有感，认为此书的出版是古谱整理研究的新收获。

关于古乐研究，黄翔鹏在《中国乐律学史》课题组第三次年会暨审稿会上，作了《中国传统音乐研究方法》的学术报告。其中提到古谱古乐研究必须注意的现象：宋人不识唐代乐谱，问题在于不知唐时的调弦法；“勾”字的失传，原因是九孔管在宋代已经很少用了，少量传下来一些，但“勾”字已不知如何吹。智化寺保存的乐谱中有“勾”字，但没有筀笛，“勾”字被“上”字代替了。黄先生在《文艺研究》上还发表了《楚风苗歈和夏代“九歌”的音乐遗踪》㉖。通过古乐“九歌”古词义之辨、夏代“九歌”的乐律涵义、古“九歌”型态遗存（苗族游方歌曲）来探寻古歌的音乐型态。认为古楚文化是“九声”，“九歌”可能是采其

“九音之乐”的涵义来命名的巫乐体系的十一段歌曲。

在西安鼓乐研究方面，有李石根《南词与北词——西安鼓乐体裁小议之一》㉗。此文对西安鼓乐中南词、北词两种体裁与南曲（戏）、北曲（杂剧）进行了比较研究，认为此两种体裁并非单纯的南北曲遗音，而是吸收了各种因素发展的结果。南北词的音乐内涵不象南北曲那样差异明显，只是在外部结构上略有区别而已。此外还有李健正的《长安古乐与福建南音的音律研究》㉘和《长安古乐研究的过去、现在和未来》㉙，冯亚兰的《长安古乐的曲式结构》㉚等。

在南音和其它古乐研究上有孙星群的《福建南音文化区布局及形成的原因述略》㉛和《福建南音曲体结构》㉜、洪明良的《南音五空管与五空四仪管刍议》㉝，陈威的《泉潮叙音：兼谈潮州弦乐与南音丝竹的一些联系》㉞，钱白泉的《北朝流行的西域乐舞》㉟，李幼平的《楚乐舞研究概述》㊱、杜棣生的《荆楚乐舞杂考》㊲、金梅的《吴越文化的宝贵音乐遗产—嘉善田歌》㊳、邓宗舒的《析“阳光”歌词的嬗变》㊴、以及清商乐研讨会的部分论文。

1992年古谱古乐研究乘持续了十年的勃起之势，在开拓、返顾和审视中不断深入。古谱仍以节拍和节奏为研究和讨论的中心，古乐呈现综合研究的态势。许多学者改变了探寻的途径，引发了多角度的综合思维，以交叉学科的渗透研究、边缘研究为特征，取得了不少可喜的突破性的成绩，为最终准确地认识古谱古乐奠定了良好的基础。从本年度文字材料中可以发现，仍然有一些难以逾越的沟壑，阻碍着此类研究种种问题的真相大白。笔者深信，随着学者们之间共识的增多，各项新成果的不断问世，揭开华夏古谱古乐的真实面貌已为期不远了。

注　释

①《音乐研究》1992年第4期。

②《音乐艺术》1992年第1期。

③㉞《星海音乐学院学报》1992年第1期。

④《甘肃日报》1992年9月17日。

⑤⑫㉔《音乐研究》1992年第2期。

⑥《音乐艺术》1992年第4期。该文是赵维平译澳大利亚学者耐尔森的《五弦谱新考——有关五弦琵琶的柱制及其调弦》一文的第四部分。

⑦《交响》1992年第四期发表了此文的上半部分。发表前作者曾于1990年和1992年在黄翔鹏教授主持的《中国乐律学史》课题组学术会议上宣讲了该文。

⑧㉗㉘《交响》1992年第1期。

⑨《乐府新声》1992年第1期。

⑩㉛《星海音乐院学报》1992年第2期。

⑪《中国音乐学》1992年第1期。

⑬⑰《中国音乐学》1992年第3期。

⑭本文是在1992年《中国乐律学史》课题组第三次年会暨审稿会上所作的成果汇报。

⑮《南音学会第二届学术研究会》论文。

⑯《音乐研究》1985年第4期。

⑱《艺苑》音乐版　1992年第2期。

⑲《中国音乐学》1992年第2期。

⑳《民族艺术》1992年第3期。

㉑《交响》1992年第4期。

㉒㉙㉚㉜㉝㊱㊲《中国传统音乐学会第七次年会》论文，1992年7月。

㉓㊳《中国音乐》1992年第3期。

㉕该书为黄翔鹏先生主编的《中国乐律学史》课题的一部分。1992年在该课题组第三次年会暨审稿会上受到与会人员的一致公认。

㉖《文艺研究》1992年第2期。

㉟《新疆艺术》1992年第5期。

㊴《中国音乐》1992年第2期。

音乐考古研究（1990～1992）

袁荃猷

李纯一《中国音乐考古学研究的对象和方法》（《中国音乐学》1991年2期）和方建军《音乐史学的一门新兴分支学科——音乐考古学》（《黄钟》1990年3期）都提出音乐考古学研究的对象是古代音乐文化所遗留下来的物质资料或遗存。主要有乐器、乐谱、形象和文字等四类遗存。李文认为，其总体研究要牵涉到多种学科，是一个十分复杂的问题。仅就乐器遗存而言，不仅需要解决其断代和分域的问题，还要对其进行音乐学和音乐声学方面的分析探讨，这是音乐考古学研究必须承担的另一项具有特殊意义的重要任务。然后还应参考考古学和历史学特别是音乐史学的研究成果，进行综合性的总体研究，以探明各种乐器的产

生、发展和消亡的历史过程和规律，并寻绎出它们在社会历史发展中固有的作用、地位和意义。

关于远古原始社会时期乐舞的文章：项阳在《旧石器时代与音乐的起源》（《乐器》1991年1期）谈及从新石器较早时期的出土乐器来看，尤以贾湖遗址出土的骨笛，极其精致而规范，追溯音乐的起源，应从旧石器时代开始。张居中在《舞阳贾湖遗址出土的龟甲和骨笛》（《华夏考古》1991年2期）分别介绍了标本282：21及标本M78：1两件七孔骨笛。并说明，七孔骨笛的原料经中国科学院古脊椎动物与古人类研究所专家鉴定，为鹤类的尺骨。吴钊在《贾湖龟铃骨笛与中国音乐文明之源》（《文物》1991年3期）认为在贾湖的早期新石器时代遗址中，发现了龟铃与骨笛，为追溯我国音乐文明之源，提供了极为珍贵的实物资料。还有方建军《大溪文化、屈家岭文化及薛家岗三期文化空心陶球初识》（《考古与文物》1991年2期）、高天麟《黄河流域新石器时代的陶鼓辨析》（《考古学报》1991年2期）、陈国庆《鼍鼓源流考》（《中原文物》1991年2期）、戴春阳《试谈原始舞蹈》（《考古与文物》1990年2期）等文，对研究远古乐舞提供了充实的资料。

关于商代乐器，方建军发表了几篇文章：《中国出土的史前及商代乐器》（《乐器》1991年1期）一文，将当时乐器分为打击乐器和吹管乐器两大类，并就其发现和分布、形制演变、音响情况等，做了初步综述。在《河南出土殷商编铙初论》（《中国音乐学》1990年3期）引用考古材料，对河南出土商晚期编铙，就其形制、组合和发音情况等问题，试行研讨。在《殷商编铙的音乐学观察》（《中国文物报》1992年12月13日）认为编铙的侧鼓音在当时尚未予以实用。

吴钊《〈论先商埙与商埙的类型和音列〉商讨一则》（《中国音乐学》1990年3期）对《中国音乐学》1988年4期发表的方建军《论先商埙与商埙的类型和音列》一文，提出一些不同看法。认为方文中所列A型Ⅰ式埙：半坡陶哨、汪洋庙埙与大墩子埙（T102：9），这3件能否与以“圆腹”为特征的A型埙属同一类型，甚

至后两件埙是否是“埙”，均需斟酌。方建军在《关于几件先商埙的再商讨》（《中国音乐学》1991年2期）对吴文所提不同意见予以解释，仍保留原意。

关于甬钟的起源问题，高至喜《甬钟探源》（《中国文物报》1991年3月24日）认为有些学者认为甬钟起源于中原地区商代的小铜铙的说法不能成立。高氏根据近数十年出土的资料进行比较研究以后，结论认为甬钟应起源于南方的铜铙。方建军《西周早期甬钟及甬钟起源探讨》（《考古与文物》1992年2期）就陕西、河南地区出土的西周早期甬钟的形制、组合、音列结构等方面加以探讨，认为甬钟当起源于我国北方商晚期的小铙。

崔乐泉《纪国铜器及其相关问题》（《文博》1990年3期）谈及传世品中纪侯钟为西周早期之纪器，䣄钟、兮仲钟为西周中期之纪器。张长寿《论井叔铜器——1983～1986年沣西发掘资料之二》（《文物》1990年7期）谈及此次发掘出土多件井叔自作的铜器，可作为断代标准器。其中井叔钟2件，出自M163，形制相同，大小有别，是3件一组甬钟之两件。据铭文当为西周中期之器。

秦序《先秦编钟“双音”规律的发现与研究》（《中国音乐学》1990年3期），着重指出并详述了黄翔鹏《新石器和青铜时代已知音响资料与我国音阶发展史问题》（《音乐论丛》第一辑，1978年5月）一文的前半部分，是在曾侯钟出土之前，即提出先秦编钟双音规律，这在当时，尚未被认可。及至曾侯乙编钟出土，钟上在正鼓及左右鼓（大多数在右鼓）有标音铭文，这一重大考古发现，促成了《新》文的全文发表（《音乐论丛》第三辑，1980年1月）。阐明了黄文对先秦编钟双音规律揭示过程中的价值和意义。相继各方人士亦对双音规律进行探索。最后作者指出只有双音音程趋向一定，表现出明显规律性，并有锉痕、鸟纹等有意为之的旁证，这才确认它们属于音乐中存在的双音，据之研究其规律，结论也才可靠。这才是文中所谓的先秦编钟“双音”规律。并强调在分析研究、测音鉴别时，必须抱科学求实的态度，审慎从事。

王子初《太原金胜村251号春秋大墓出土编镈的乐学研究》(《中国音乐学》1991年1期)对1988年金胜村251号大墓出土编镈19件中的11件(完好无损),以其测音数据为依据,进行测音比较,并推定其阶名。最后将金胜村编镈和温县殷铙、上郭村编钟、淅川钟、柞钟、信阳钟及曾侯乙钟的音列图式列表比较,并作了详细的评述。

还有高西省《青铜钟的形制、用途及其他》(《交响》1990年2期),方建军《西周甬钟的名称考辨》(《音乐探索》1991年2月),田海峰《有关曾侯乙编钟的几个问题》(《文博》1990年3期),曹淑琴《先秦铜铎及其相关问题》(《文物》1991年3月)等论文,所提出的问题及观点,均值得研究参考。

关于战国楚乐的探讨,有李纯一《雨台山21号战国楚墓竹律复原探索》(《考古》1990年9月)对1986年出土有铭文的竹律残件(仅存残管二支和残片二块及碎片若干)进行研究探索,斟酌复原其全铭,推断其原有长度、约算其音高。从律名来看,“除姑洗属于姬姓的曾国外,其余都是楚国所固有。这一方面表明这套竹律确是楚律,另一方面也显示出曾、楚两国乐律关系确非寻常。”文章最后,据此墓与竹律伴出的乐器仅有一瑟,依长沙马王堆一号汉墓竽律之例,认为“不妨名之为瑟律”。 赵世纲《楚国乐舞研究》(《华夏考古》1990年4月),作者就近年湖北、河南、湖南等地所发现的大量楚国音乐文物资料,对楚国乐舞进行探讨。共分7部分:楚国乐舞的管理机构、楚国的乐曲、乐器、乐队的演出形式、万舞、巫舞、阳阿舞。最后附有楚国及其附庸出土乐器分期统计表。李幼平的两篇文章:《从出土音乐文物论楚国音乐的演变》(《黄钟》1990年4月)以出土的楚国音乐文物为线索,通过分析楚国乐器的发展和楚编钟的变化,探讨楚国音乐的演进。据初步统计,目前已出土楚国乐器680多件,其所属年代起自西周晚期,止于战国晚期,几乎跨越楚国全部历史时期。另外楚墓出土律管残件上的律铭及曾侯乙墓出土钟、磬上的3800多个有关音乐理论的铭文。从中可以看出它源于中原,又不断摆脱其传统

的束缚，有独特的风格和完善的体系，成为南方音乐文化的代表。这就是目前所知楚国音乐演进的历程。另一篇《先秦时期的中国南方楚乐舞艺术》（《艺术学》8，1992年9月，台湾·台北）亦利用考古材料、结合文献及民俗研究成果，侧重介绍了“荆楚八音”和“钟鼓楚乐”，说明它与中原华夏文化及南方蛮夷艺术的联系与区别、继承与发展的关系，综合研讨先秦时期中国南方的楚乐舞艺术的独特风格和民族精神。

关于研究铜鼓的论文有：李晓岑、李志超等《云南早期铜鼓矿料来源的铅同位素考证》（《考古》1992年5期）详述了根据用铅同位素比值法来进行早期铜鼓矿料产地的研究，这对研究铜鼓发源地的问题来说，是至关重要的。经过对样品的测定结果，证明：1. 云南早期铜鼓，特别是经科学发掘所获铜鼓之最原始者——万家坝所出铜鼓矿料产地，都来源于滇西至滇中偏西一带。这是以现代科学数据肯定了的铜鼓发源地，具有重要意义。2. 晋宁石寨山铜鼓的矿产地在云南。广南鼓的矿料来源于滇池洱海间或滇东北，确有向南迁移之现象。越南学者认为“铜鼓是从南向北迁移”的说法与实验结果不符。3. 石寨山型铜鼓确实为万家坝型铜鼓的直接继承者，这对铜鼓起源族属的研究意义很大。李世红等《南方古代铜鼓调音刮痕的探讨》（《文物1991年10期），对出土于广西境内大量铜鼓进行考察研究，发现大多数北流型、灵山型铜鼓的鼓面背后有着规则的刮削痕迹，冷水冲型铜鼓上却极少见，而麻江型铜鼓上则没有刮痕。看来，各类铜鼓的调音刮痕有一定的规律和发展过程，从其调音刮痕上的巨大差别，可证其所属系统的不同。从刮痕的规整程度不同来看，亦有助于证明各型铜鼓的继承关系。另外还有李昆声等《论万家坝型铜鼓》（《考古》1990年5期）、姚舜安等《论灵山型铜鼓》（《考古》1990年10期）、耿德铭等《云南昌宁青铜器综说》（《考古》1992年5期）等文。

关于我国弓弦乐器产生和发展的研究，有项阳《与中国弓弦乐器相关的几个问题的探讨》（《中国音乐学》1992年1期）。此

文是作者在厦门大学音乐系的硕士学位论文的前两部分，全文共6部分：一、由中国弓弦乐器的棒擦阶段引发的思考；二、中国弦乐器的起源及与弓弦之关系；三、先秦筑与琴、瑟、筝之关系；四、筑族乐器说；五、胡琴类弓弦乐器说；六、弓弦乐器在中国乐器史上的地位。作者结合考古发掘出土的乐器、明器、模型和墓葬壁画、图象以及文献资料等，探讨中国弦乐器的起源与弓弦乐器的关系。认为中国弓弦乐器的先躯是“筑”，筑是先秦所独有的击弦乐器。经过击弦到擦弦，再到轧弦的转化，影响了诸多弓弦乐器的产生和发展。从不同地域出土的不同形制的筑，探讨它与弹弦类的琴瑟筝的关系、与轧筝类弓弦乐器和奚琴等胡琴类弓弦乐器的关系。在扎实论证的基础上，提出了一系列较新的观点，认为最早蕴育中的弓弦乐器是筑，由筑而派生的轧筝，由轧筝的竹擦法影响了奚琴，从而影响了胡琴类弓弦乐器的产生和发展。说明了弓弦乐器在中国产生和发展的轨迹是来源有绪，自成体系。这对我国弓弦乐器起源的认识，有了一定的突破。论文其他部分及与之相关的文章有：《筑及相关乐器析辨》（《音乐探索》1992年3期），《胡琴类弓弦乐器说》（《音乐艺术》1992年1期），《弓弦乐器在中国乐器史上的地位》（《星海音乐学院学报》1992年1期），《从筑到筝》（《中国音乐学》1990年1期），《轧筝考》（《音乐学习与研究》1990年2期）。

关于古琴研究有郑珉中的几篇文章：《谈吉林省博物馆藏“松风清节”琴》（《文物》1990年2月）文中介绍因该琴有腹款“大唐贞观五年，雷击良材，雷霄监制百衲”16字，曾被琴家“以雷琴目之”。经作者鉴定，认为它既非雷琴，亦非唐琴，而是北宋人所制。为龙池内作寸许六方龟背刻纹后填漆之假百衲琴。但该琴桐材优良，色泽甚古，无论断纹漆色、音响效果，均属上品，确是一张少见的北宋琴。《对两张“晋琴”的初步研究》（《故宫博物院院刊》1991年4期）作者就晋升平二年王徽之斲琴及晋孙登款“天籁”铁琴之质地、形制、断纹与铭刻，联系文献记载，以及传世和出土的实物资料进行了比较分析，证明了所谓王徽之的

琴和孙登款的“天籁”铁琴，都不是晋朝遗物。认为前者为明代前期所制，后者为元代所制。《百衲琴考》(《故宫博物院院刊》1991年2月)，百衲琴是用若干小块木材拼合而成的琴，史称创始于唐，有出自雷威和李勉两种说法。作者引南宋赵希鹄在《洞天清录集》中讲到百衲琴的声音问题，曾有“木不成段，声必不应，又为漆所得，其窒塞可知”。认为真正通体用小木块拼凑的百衲琴，其音响效果是很不理想的。而斲琴者既要琴发出松透清润的音响，又要仿前贤制造百衲琴，于是在琴面整板的纳音处，刻纹后填漆做百衲状，这就是假百衲琴得以发展的原因。还有《“飞泉”琴的流传》(《紫禁城》总第57期，1990年2期)，《湖南省博物馆送北京展出的两张古琴》(《紫禁城》总第64期，1991年3期)等文。

关于壁画、石雕等方面的乐舞研究，有赵昆雨《北魏司马金龙墓乐器雕刻考索》(《乐器》1990年2期)。作者认为这些雕刻渗透了强烈的西凉乐意识，并真实地反映了北魏时期乐器之形制、演奏方式和社会音乐风尚。对研究北朝乐舞艺术具有重要学术价值。高德祥《敦煌壁画中的不鼓自鸣乐》(《乐器》1990年2期)认为不鼓自鸣乐这一艺术形式的产生与佛教有关，作为壁画的一种题材，始见于初唐，主要表现在经变图中出现的乐器。

牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》敦煌文艺出版社，1991年。全书分两卷，上卷《总录》按资料塑绘的时代，以表格形式载录，并列有分期、分窟统计表。下卷《研究》，分乐器、乐舞两篇，最后附敦煌壁画乐史资料中文与论文献索引。

最后，有关乐器名称的文章，有柳羽《西周时代的铙》(《乐器》1992年1期)。作者首先认为丰富的先秦时代的军用青铜乐器“至今未能考证明白，辨认清楚。”作者对“西周时代的铙”，“进行了考证和甄辨”。以陕西临潼、长安两地周墓出土的“铙”9件，及山西洪洞县西周墓出土的“铙”11件为例，并引录北宋《宣和博古图》中的汉舞铙的记载，得出“文中所述舞铙与陕西和山西两省出土的西周铙的形制基本一致。”最后作者据赵汝珍《古玩指

南》说“此物甚多……一见即知之。”

按柳羽所谓的“西周时代的铙”及附图，实为车马铜饰件“銮”，或称銮铃。可参见杨秀清、付山泉《浅析殷商车马饰》图二：5銮（《文博》1991年3期），及湖南省文物考古研究所《湖南石门皂市商代遗存》图版拾捌1，銮铃2件（《考古学报》1992年2期）。

还有袁炳昌《“鸣球”非“球”》（《乐器》1990年2期），作者对柳羽根据《尚书·益稷》所载“戛击鸣球”，提出把西安半坡遗址及山西荆村遗址发掘出土的陶埙定名为“球”（参见《乐器》1989年4期），提出不同意见，并指出“鸣球”是古乐器“磬”的别名。

附：

1990—1992发表的音乐考古资料

一、乐器类

1985—1986年在河南汝州中山寨遗址第一期文化遗存的出土遗物中，有一件骨笛（T102④：12）两端已残，器身穿有两排相错的小孔，共9个。残长15，直径1.1—1.3厘米。这是新石器时代早期成形的管状开孔器，但是否为乐器，尚待考①。

近年发掘出土陶响球数件，均出自湖北各地的新石器时代遗址：

枣阳雕龙碑遗址出土的T2205H3：4和T2616③：30两件均为细泥橙黄陶响球，中空，内有小实心丸，摇之作响。前者素面，直径5厘米。后者表面饰小圆窝纹，正中十字形凹槽内饰更小的窝纹，直径5.7厘米②。雕龙碑遗址距今已有6000—5000年，相当于长江、黄河流域的大溪、仰韶文化的中、晚期，屈家岭文化的早、中期③。

麻城栗山岗新石器时代遗址早期遗存出土陶球9件，其中仅T14⑤D：39一件为完整陶响球，泥质橙黄陶，空心，内有小石子，饰经纬凹线纹，交会处饰小圆窝，在每个三角线区内饰一行密集的指甲纹。直径3.6厘米④。

此外，在蕲春坳上湾遗址⑤孝感地区大悟县北门岗遗址⑥、枝江施家坡遗址⑦等地均出土有陶响球。

山西襄汾丁村新石器时代遗址出土陶铃形器1件（T3⑥：7），泥质褐陶，总体呈梯形，柄已残断，柄旁有两个穿透的孔，口呈椭圆形。表面磨光有划纹、口部长径5.2、短径3厘米，顶部长径4.5、短径2.8厘米，残高（带柄）3.4厘米。此铃造型可为研究铙、钟渊源，提供参考。同出陶埙1件（T8⑤：4），亦泥质褐陶，小口、凸肩、斜腹、平底，口沿下肩上均匀分布4个穿透的小孔。通体磨光，口径1.2，底径1.7、高5.1厘米。丁村遗址属于陶寺类型龙山文化晚期阶段⑧。

湖北麻城栗山岗新石器时代遗址的早期遗存中出土埙1件（T18⑤B：44）泥质灰黄陶，已残，近椭圆卵形，顶部穿两圆孔，还有1孔未穿透。长约5.2厘米。晚期遗存中出土埙1件（T16④B：7）夹砂黑陶，平底，顶部穿1圆孔，腹中部穿1小圆孔，高6厘米⑨。

1981年湖南石门皂市商代遗址出土石磬1件（T5③：4），以青色板岩打制稍加琢磨而成。上弧下直，两端残断，中间厚平，上有穿。残长26、宽18厘米。T5属三期商代文化层⑩。

1991年春山东滕州前掌大商代墓葬1区4号墓出土石磬1件（97）。黄灰色，扁平，近似直角状，有1小穿孔，形制粗糙，未进行第二步加工，长36、宽31厘米。该墓属殷墟四期阶段墓葬，为商代晚期⑪。

近三年发表出土铜铃讯息较多，今举早期二例。

1986—1987年在偃师二里头遗址第Ⅵ区墓葬（M57）出土铜器4件，均在墓底中心部位。其中铜铃1件（M57：3），正视呈梯形，顶与口部呈椭圆形，两侧面有梯形凸棱为边框，单扉，顶之中央有一长方形镂孔，桥形小钮横跨其上。通体绿锈，出土时至少包裹有两种纺织品。通高8.45、口径7.8～8.9、壁厚0.2厘米。同出有玉铃舌1件（M57：25），乳白色圆管状凹腰，下端周缘有撞击痕。高5.7厘米，放置在铜铃东侧近旁⑫。按80年代初期，先后在二里头遗址Ⅴ区及Ⅸ区各出土铜铃1件（81YLVM$_4$：8及M$_4$：1），不但形制与M57：3极为相似，而且器表亦均粘附着麻布，尤以M4：1与M57：3均同出有嵌绿松石兽面纹铜牌⑬。看来这几件铜铃应有其特殊作用。

1987年安阳梅园庄殷墓出土铃21件，出自15座墓葬，分为二式：Ⅰ式5件，体两侧有对称扉棱，棱光外侈，素面，有铃锤，M75：5高4厘米。Ⅱ式16件，无扉棱，大小不一，大部饰饕餮纹，仅4件素面，皆有铃锤。该墓属殷代晚期⑭。

1990年安阳郭家庄160号墓出土一套编铙。该墓未经扰动，保存完整，随葬品309件放置有一定规律，其中青铜礼器40件集中于椁室东部，另有乐

器，仅编铙一套3件，放置在最东侧，从北至南，大小依次排列。惜无形制纹饰等详细报导⑮。

1984年殷墟戚家庄269号墓出土一套编铙，其形制纹饰已经1987年《中国音乐年鉴》简要介绍。此墓亦保存完整，为殷代中型贵族墓葬，随葬品共73件，放置亦有一定规律。青铜礼乐器共23件，其中重器集中于椁室北端，编铙一套3件，从北至南，大小依次排列，亦置于两件重礼器之最东侧⑯。编铙测音结果：M269：45（$^{\#}f^{1}$、$^{\#}a^{1}$），M269：46（a^{1}、$^{\#}c^{2}$），M269：47（d^{2}、$^{\#}f^{2}$）前者为正鼓音，后者为侧鼓音，参见方建军《殷商编铙的音乐学观察》一文⑰。

此2墓的时代同属殷墟文化第三期，均经科学发掘而未被扰动，保存良好，各出土一组完整的青铜礼乐器，种类较全，数量较多，在殷墟墓葬发掘中亦属少见。故对研究殷商社会青铜礼器及乐器的分期、组合具有重要价值。

近三年中随着考古的重大发现，特别引人注目的几个大墓的发掘，为音乐考古也提供了不少新资料。仅编钟、编镈等就有多套，分述如下：

1989年底江西新干大洋洲商代大墓出土青铜器480余件，其中有乐器4件⑱。

镈1件（063）椭圆形，平口，器身呈梯形，环钮，舞部正中有一方形穿与腔通。器身满布以浅浮雕牛首纹为主题的纹饰，周边饰燕尾纹，两侧扉棱突出，舞两端各伏一鸟（一残）与扉棱相连。通高33厘米。

铙3件（064—066）均为大铙，甬中空与体相通，纹饰略异。064的钲部为卷云纹构成的兽面纹、长方形突目，以连珠纹衬地，隧部饰卷云纹，通体有涂朱痕。通高41.5厘米。065钲部为云纹组成的兽面，周围加饰连珠纹带（此件在中国文物精华展览）⑲。066钲部满饰阴线勾连雷纹构成的兽面纹，铙面正中和周边饰云纹带。通高45.5厘米。

新干这批青铜器造型奇特、纹饰新颖、铸工精巧，实属罕见⑳。乐器亦然，镈体的燕尾纹，体侧的扉棱，铙体以连珠纹为边栏，由卷云纹构成的兽面纹等均不见于中原青铜器，表现出浓厚的地方色彩，看来是当地铸造的。高至喜认为“大型铜铙只在湖南、湖北、安徽、江苏、浙江曾有出土，江西地区以前所出铜铙都是西周早期的，新干商代云纹大铙的出土，填补了这一地域的空白，特别重要的补充了商周铜铙演变过程中的一项缺环”。解决了C型的云纹铙如何演变为D型的乳丁铙这一发展过程。并认为从乐器的角度来看，以定在商代末期为宜，最晚也在商周之际㉑。而彭适凡等认为此墓的年代相当于殷墟早、中期㉒。李学勤则认为“形体较小的云纹铙也许不晚于高

大浑重的兽纹铙，两者或有地方性，需要进一步研究。镈和大铙都是南方特有的器种，而大洋洲所出在其间年代较早，是其可贵之处。大铙为江浙所出同类器的联系，尤其值得探索”㉓。

1986年以来，在河南平顶山市郊区薛庄乡西周应国贵族墓地进行较大规模的勘探和发掘，共清理墓葬130余座。其中第95号墓出土甬钟7件，各钟大小虽有依次递减的趋势，但不很明显。除标本M95：1外，其余每两件的形制、纹饰、颜色相同。同出有编铃9件，还有石磬4件（大多数已残断破裂）。该墓的年代大致可推定为西周晚期偏早阶段㉔。

河南三门峡市上村岭虢国墓地近年接连两次的重大发现，又为音乐考古提供了新的资料。继50年代发掘的M1052虢太子墓出土编钟9件及钲1件之后，1990年春抢救性的清理了M2001号墓，1991年发掘了M2009号墓，又各出土乐器多件。M2001号墓共出随葬品3200余件，其中乐器有编钟、编磬、铜钲等。铜甬编钟8件，其形制纹饰大致相同，形体大小基本呈依次递减的趋势，但递减的幅度不一。4件偏大，4件偏小。甬钟正面右鼓饰一鸟纹，钲部及左鼓均有数行铭文，因铜锈未除，铭文不可通读。但隐约可见“虢季作……”字样。最大者通高60.5、最小者通高22.5厘米。铜钲1件（M2001：75）器身呈合瓦形，柄部作筒状，柄中部有一对穿的圆孔。正背两面饰饕餮纹，柄长7.8、身高17.6、铣间12.1、鼓间8.6厘米。石编磬10件，形制相同，大小相次。用白色石灰岩制成，石质疏松，已多处残坏破裂。最大者下弦长52.5、最小者下弦长16.5厘米㉕。马承源认为“墓中出土虢季编钟八枚，大小不完全成序列，估计少了四至五枚，它的形式和西周中晚期常见的甬钟没有什么区别，铭文字体和师臾钟、梁其钟和柞钟等一致，属于西周晚期的典型字体。铭辞有‘用义其家，用与其邦’句……从钟铭这一最关重要的含义而言，它并未反映所谓虢国东迁的事实，恰恰相反，它是西周晚期青铜器绝对的实物例证，而这一段时期的器，在田野考古资料中是最为缺乏的”㉖。

2009号墓共出随葬品亦3000余件，在200余件大型青铜礼器中，一般均铸有虢仲作器字样的铭文。出土乐器有甬钟一套8件，钮钟一套8件，石磬两套各10件，以及铜铙1件（按M2001号墓所出铜钲1件来看，此件亦应为铜钲）。两套石磬，一套为实用器，一套为明器。甬钟及钮钟经初步测音鉴定，均为实用乐器。钮钟的钲部、鼓部均铸有铭文，因锈蚀过重，目前虽无法窥其全貌，但为虢仲氏作器无疑㉗。经过各类随葬品的初步整理与研究，可以确认两大墓主均为“虢君”，入葬年代均为西周晚期㉘。

1984年清理的山东蓬莱柳格庄大型春秋墓M6，出土编钟一套9件，最大的高24.3、最小的高14厘米。方形钮，螺状枚，篆部饰夔纹。编钟木架已朽，仅漆皮附土保存，知为两端双立柱，高约75厘米，立柱中部略粗，底部为“山”字形座。横梁较长，左端为龙头形，短角，上下唇皆上卷。右端被另器所压，形制不明，梁总长约为180、宽约5厘米，丝红漆，上绘黑色曲尺纹，若鳞状。钟架东侧有长条形木器已朽，长约120、宽约22厘米，估计为木琴。另有一圆形木质朽物，直径38、厚7厘米，估计为鼓㉙。

1990年以来，在河南淅川县和尚岭、徐家岭二处抢救发掘楚墓多座。在和尚岭发掘的春秋楚墓两座，均出土有乐器。1号墓（H×HM1）虽多次被盗，尚出土有青铜鼎、戈、矛及石编磬等40余件。石编磬残存9件，石质疏松易碎，仅标本M1∶22完整。据同出鼎上铭文，知墓主为箴尹克黄，鼎铸于公元前605年，是标准的断代器。2号墓（H×HM2）距M1很近，墓主人为女性，当为其夫人之墓。此墓未曾被盗，出土有青铜器鼎7件、编钟9件、编镈8件等及玉器、石编磬等共百余件。从出土时的情况看，编钟、编镈均悬于木架上，编钟在上，编镈在下，木架已朽。编钟除M2∶43有裂缝外，其余均保存完好。各钟均有铭文，由2钟、3钟、4钟各组成全文一句，读法由大及小，三组铭文相同，均27字。其中有“歌钟”2字。编镈8件亦均有铭文，内容与编钟同，亦有“歌钟”2字。较大4件各为全文27字，较小4件分别组成2件一组，每组铭文为27字。同出有悬挂编镈的铜挂钩及铜销，挂钩长短有别，编镈大者挂钩体短，小者挂钩体长。铜销的断面为三角形。石编磬12件，均残破。根据M2钟上铭文，推断两基均属春秋中期㉚。在徐家岭共发掘楚墓10座，其中位于最高处、形制较大的10号墓出土随葬品达200多件，其中乐器有编钟、编镈、编磬等。其余的墓有的被盗一空，有的尚有少量遗存，如3号墓出土有编钟、编镈等。这次和尚岭、徐家岭二处楚墓群出土的文物，是继淅川下寺楚墓发现后又一重要发现㉛。

1988年10月山东阳信城关镇西北村战国墓器物陪葬坑出土编钟、编镈、编磬（已经1990年《中国音乐年鉴》简要介绍）。编钟一套9件，为钮钟，钟体内存泥胎内范。第1、3、6、7、8各件较完整，其余有不同程度残缺。鼓部为素面，钲部饰头尾相缠交的蛇形纹。最大钟通高28、第8钟通高15.3厘米，最小一件残。编镈5件，体内存泥胎内苑，除第3镈钮残外，其余较完整。编磬13件，出土时表面附有朱红色颜料。除1件中间断裂外，其余均完好。通长最大74.5、最小18厘米。据同出陶器、铜器等形制纹饰来看，此陪葬坑的年代定为战国早期㉜。

1990 年夏山东章丘绣惠镇女郎山发掘战国早期大墓 1 座，在主室周围的二层台上，有 5 座排列有序的陪葬墓。大墓主室随葬品共 300 余件，其中有石磬、编钟、编镈、陶埙等乐器 4 套 20 多件。从图片上可清晰看出编钟、编镈钲部的纹饰均为头尾相缠交的蛇形纹，与阳信城关镇战国墓所出编钟、编镈的纹饰极为相似，值得探讨。在 1 号陪葬墓，除了随葬一套陶礼器外，还有一套彩绘陶乐舞俑，共 38 件，造型优美，色彩艳丽，数量多、保存较好，为我国目前所发现的战国早期墓葬所罕见㉝。

1990 年在山东淄博市临淄区齐陵发掘了一座战国大墓。墓虽经盗扰，但所存器物仍很丰富，出土文物近 400 件，其中乐器有编钟 3 套、小型钮钟 2 套、编磬 3 套。这些乐器虽非实用器，但绝大多数组合完整，对探讨齐国礼乐制度具有重要价值。该墓埋于田齐王陵区内，享有七鼎六簋之礼仪，具有众多的乐器和车马陪葬，墓主人当属王室贵族㉞。

1987 年夏在山西临猗县程村抢救性地清理了破坏最严重的两座东周墓。后从村民手中收集到一些随葬品，据称有铜编钟 8 件、石磬 9 件系出自 M0001，另有铜钮钟 9 件、铜镈 9 件、石磬 9 件出自 M0002。这些乐器因无出土位置及出土的准确件数，故难推断相关问题。钮钟形制纹饰皆同，尺寸依序递减。钮作桥形，体呈梯形，两铣斜直，于曲较甚，舞、篆部饰蟠虺纹及半圆状 36 枚。铜镈形制纹饰皆同，尺寸依次递减。钮呈环形并连接两个作回首状龙兽。镈体侧视呈梯形，铣部微鼓，平口，舞、篆部饰蟠虺纹，半圆形 36 枚。磬石质较差，保存欠佳。形制基本相同，大小相次，皆倨句为一钝角，股、鼓分明，底为弧形。两墓的年代定在春秋中、晚期㉟。

1990 年 5 月江苏仪征张集乡发现西汉墓四座，排列成行，大小有序，墓主皆女性。其中 1 号墓最大，随葬器物最多，品种最全，以釉陶器为主。出土有编钟 9 件和编磬 12 件均为泥质灰陶器，各附有形制数据表。此墓结构和随葬品，基本上沿袭战国楚墓的特征，出土以成对的陶鼎、壶等陶礼品及陶编钟、编磬等，虽为明器，却是流行于春秋战国时期的礼乐器。此墓随葬有泥半两钱，因而定其年代不晚于西汉武帝元狩五年㊱。

1984—1987 年陕西新安机砖厂发掘一座大型汉初积炭墓，在棺椁前部正中 2 号头箱中，随葬品有两套钮钟、鼎、壶、俑等，均为陶制。陶编钟共 10 件，腹内分别有朱书甲、乙二字，为甲、乙两套，每套 5 件大小相次，形制相同。均为近方形钮，两铣下垂、36 枚，钲、篆、鼓部饰有米格形细线纹。均为泥质灰陶，通体涂为白色。在 4 号箱中有磬、石质、残缺、无数量㊲。

近年湖南省博物馆从藏品中发现了士父钟 1 件，原是 1956 年在株洲收

集的，现经鉴定为士父钟，通高48.8厘米，能辨识的铭文共53字。经李纯一测音，结果是正鼓音$^{\#}f^{1}$，侧鼓音e^{1}㊳。传世品西周士父钟经著录共4件㊴，故宫博物院藏2件。1989年经中国艺术研究院音乐研究所测量、测音，通高为49.2及45厘米，前者正鼓音$^{\#}a+46$，侧鼓音$^{\#}c'+14$；后者正鼓音$^{\#}g'-5$，侧鼓音$b'-14$。看来湖南1件当列此二者之间。

1985年初湖南邵东毛荷殿乡农民发现一件青铜四虎镈，现藏湖南省博物馆。此镈周围未出其遗物。该镈钮呈倒U形，饰云雷纹。镈身主题纹饰为大兽面纹，近项、口部位各有一圈纹饰，分别饰乳钉9枚，其间饰小圆点组成的梅花点。镈两侧附饰2对扁身虎，双双追逐而下。正背两面中部，各附饰凤鸟一只，高冠卷尾。虎饰与鸟饰构成4条对称扉棱。通高42.7厘米，重13.4公斤。据形制特征定为西周器㊵。

关于钲，1981年安徽宣州孙埠出土1件，体形似铙而扁，长柄饰变形夔纹，柄中部有长圆形穿孔。两面饰垂冠顾首龙纹，缘口饰重环纹，通高24厘米。出土时与2件铜鼎及1件铜鬲堆放一起，应属窖藏。据其形制纹饰定为西周后期至春秋初期遗物㊶。

1987年湖南慈利石板村36号战国墓出土钲1件（M36：23)，体呈圆筒状，近于部稍粗，于下弧，舞平直，甬为10棱柱形，通长22.2厘米㊷。

近年出土几件铎，其中有原定为“钲”或“铙”的器物，从其形制看，宜列入铎。

1991年春安徽潜山彰法山9号战国墓出土铎1件（M9：1)，体为椭圆形，口部呈凹弧形，舞平直，正中有长方形内空的銎，直通内腔，不附舌，素面，通高8.1厘米㊸。

1990年春江苏仪征张集乡团山西汉墓出土“钲”1件（1：80)，出土时与陶编钟、陶编磬等均置于头箱内。素面，短方柄，中空，内有残木柄，扣之声音清脆。高7.8厘米㊹。从形制看此器当为铎。

1988年秋广东始兴瑶村坳西汉墓出土“铜铙”3件（M9：20—22)，均有残，形制大同小异，纹饰亦略有不同。但均为方形短甬，中空，平顶，口大于顶，口内凹呈弧形。残高分别为5.6、6.7、6.5厘米。简报作者认为此3件与广东罗定、四会战国墓出土的铜铎以及安阳殷墓出土的铙，在器型上都相似。其尺寸亦与罗定、四会出土的铎的尺寸很接近㊺。从形制上看，以定为铎更相宜。

四川万县甘宁乡出土青铜虎钮錞于1件，这是继30年代万县又一次出土同类器物㊻。錞于形体高大，椭圆筒形，肩部隆起，顶盘盘沿外侈，中置

虎钮，盘内有5组镌刻符号。通高68、肩径43～38、口径27.5～25厘米，重30公斤㊼。

1986年成都出土錞于1件，出土时除鼎、釜、豆、戈外，未见其他痕迹。该錞于口部残，环钮、盘口外侈，为上大下小的椭圆筒形，通体素面、通高7、口径3.2、最大径5.3厘米。据同出各器看属战国铜器，这一形制极小的錞于应为明器㊽。

近年在四川盐源县双河乡毛家坝村西汉墓出土一面纹饰奇特的早期铜鼓。铜色灰绿，鼓型小而高挺，鼓身通体光素，合范缝凸出。胸腰际有窄条小扁耳两对。胺足相交处无明显分界，足沿外侈。面径25.5、通高25.8厘米。鼓面中心有一小圆凸，外饰双线“十”字阳纹，二弦分晕，晕外有四组八条对称排列的弧形线，状如弯角，似为芒。根据初步研究，这是一面战国早期铜鼓，不仅纹饰前所未见，而且又首次发现在川滇西部“石棺葬文化”的墓葬中，因此有重要意义㊾。

1986年云南永胜县发现两面铜鼓。大者重21.5公斤，通高36、面径39、足口外径58厘米。小者重8公斤，通高27、面径26、足口外径41厘米。鼓面中心均饰太阳纹、鼓内壁均饰菱形网纹。两鼓造型及纹饰均与楚雄万家坝型相似，应属春秋至战国初期之遗物㊿。

近三年发表的弹拨乐器，有1987年湖南慈利石板村战国墓出土的漆瑟1件（M36：7）长方形，面板两端髹黑漆，首岳上有过弦槽25条，尾岳3条、系弦木枘4个，底板四周作小圆穿眼16个，两端各挖一扁圆孔，长110、宽41、高10厘米(51)。

1991年冬江苏吴县长桥镇长桥村出土木琴1件，通长134、额宽18.5、尾宽14.5厘米。木胎，髹黑褐色漆。琴面平整，琴头近鱼尾状，向下弧弯成兽腿形双足，其中一足残损。琴头弯曲处镂有边长1.2厘米的两行方形弦孔，每行6孔，行孔相错，行距3.2厘米。琴尾末端棱起，横断面呈凸字形，下横列着12眼直径0.3厘米的圆形弦孔。圆方形弦孔之间弦距112厘米。琴背面音池呈长方形。琴整体造型典雅古朴、色泽凝重。经勘查得知，木琴出土时置棺盖上，同出有硬陶瓮、黑陶盆等。从棺椁形制及出土器物看，应属战国时期，该墓葬是吴县西塘河遗址墓地中的1座(52)。

1980年夏甘肃武威南营青咀湾唐代吐谷王族的6号墓出土阮咸琵琶2件（均残）。其中1件，音箱已残，全长18.5、其中柄头长14.3、柄杆长12.2厘米。与音箱衔接处有榫，长2厘米。弦轴为螺旋式，长7.2厘米，上弦的一头钻小孔。柄头开有弦轴槽，前面，4根弦轴全露，长6.5、上宽0.6、下

宽1厘米；后面，露上面两弦轴，长3、宽0.5厘米。阮柄用质量较高的硬木制作，做工精细，前后左右嵌骨制梅花大小共42朵。另1件，音箱与柄头上部均残，亦为四弦，现存弦轴4根，长6.5厘米有上弦的小孔。柄杆长13厘米，前后左右镶嵌骨制梅花，木质与做工均与前者相同。据墓志铭此为武则天的侄孙女之墓，武氏嫁给吐谷浑的王子，葬于开元二十四年（737年）(53)。此2乐器实物残件，确为唐代珍贵遗物。

1984年江苏徐州雪山寺窖藏出土纪年乐器计铜钹2副、铜铙1副、铜锣1件、铜磬1件（深腹钵形）。铜钹刻铭年款为宣和三年（1121年）。铜钹、铜铙的铭文均明确记载了其所属寺院、来源、购买日期和价格，以及僧人姓名等(54)。从铜质及造型来看，属北宋铙钹的良好标准器。

二、图象类

近三年发表出土的乐舞俑很多。仅四川省即有三台（1982）(55)、凉山（1984～1986）(56)、绵阳（1986～1989）(57)、达县（1988）(58)、乐山（1989）(59)、江由（1991）(60)等地汉墓出土乐舞俑数十件。其中以舞俑、弹琴俑最多。形象生动的说唱俑3件均先后出自绵阳。1986～1989年河北磁县先后发掘北朝墓123座，出土鼓乐俑83件、舞俑13件(61)。1980年山西太原西南郊隋斛律彻墓出土骑马乐俑5件，各俑所持乐器已失，仅吹排箫俑1件完整。此墓葬于开皇十七年（597年）为迄今已发现有纪年的隋墓中最早的一座(62)。1982年甘肃天水市隋唐屏风石棺床墓出土陶乐俑5件，深目浓眉，高鼻鼓腮，似为胡人，跪坐棺床左右两侧，分别吹笛、吹贝、吹排箫、吹笙、弹琵琶。虽然墓志上的硃砂铭文已无法考辨，但据墓室结构，石床雕刻、绘画风格、乐器组合等方面考证，该墓年代上限约在隋代，下限约为初唐(63)。1988年河南偃师唐柳凯墓出土骑马乐俑10余件，所持乐器或有残失。柳凯卒于武德九年（626年），合葬于麟德元年（664年）(64)。1991年河南洛阳孟津唐墓（M69）出土使乐俑10件，其中女乐俑6件，乐器全失，女舞俑、男伎俑各2件。各俑制作精细，为俑中上品。此墓葬于武则天大足元年（701年）(65)。1980年河北献县唐墓出土女舞俑1件，女乐俑4件，弹箜篌、弹琵琶各1，另2件乐器已失。此墓属中唐墓葬(66)。

近三年发表出土有乐舞图像的画像石、画像砖、石雕等，有1986年江苏徐州发现的东汉元和三年（86年）画像石墓出土的画像石，其中5块有摇鼗鼓、吹排箫、击建鼓、敲钟磬并杂以乐舞百戏等内容。这是徐州地区迄今发现的第3座有纪年的汉画像石墓，也是其中最早的一座(67)。1985年河南新野樊集清理37座汉画像砖墓，出土乐舞画像砖多件，其中以乐舞杂技戏车高组

最为罕见㊳。1986 年河南南阳蒲山汉画象石墓出土舞乐百戏图画像石（M1：10—1）及鼓舞图画像石（M1：11—1）。此墓时代为东汉初期㊴。1987 年湖北当阳半月镇东汉墓出土的画像砖㊵及 1974 年征集枝江姚家港出土的东汉画像砖㊶，均有以建鼓为主，杂以乐舞的图像。1986 年四川宜宾地区发现汉画像石棺，其中江安 1 号棺右侧刻有宴饮百戏图㊷。1988 年山东济宁发现西汉画像石棺墓，5 座墓共出土画像石 18 块，都刻在石棺的内外壁，其中有乐舞图像㊸。1982 年甘肃天水市发现的隋唐屏风石棺床墓，在棺床座正面石雕壸门 6 组，分上下两层，上层壸门内各雕男乐伎 1 人，分别吹笙、击铜钹、弹琵琶、吹筚篥、手拍细腰鼓、弹箜篌。下层壸门内各雕神兽 1 躯。石棺床座雕精湛，壸门内饰以蓝地、乐伎和神兽饰以红、黄两彩，浮表贴金，异常华丽，实属罕见㊹。1984～1985 年四川夹江千佛岩摩岩造像勘查时，发现第 99 号观无量寿佛经变龛最下部，刻一列伎乐天，当中为 2 舞伎，两侧各有 8 乐伎，分别持笙、箫、笛、箜篌等乐器伴奏。此龛为中唐时期作品㊺。1985 年甘肃天水伯阳乡南集村宋墓出土画像砖 33 块，其中有演奏演唱图像的 7 块。长方形砖 4 块：2 块为一男一女各作站立演唱状；1 为女伎双手执槌击鼓，鼓置于三根木支起的木架上，形似板鼓；1 为男伎手执拍板，做合击状。方形砖 3 块：1 为两男伎并立吹笛、吹箫；1 为两男伎、一人吹笙，一人身挂腰鼓，右手执槌敲击，左手拍鼓，做边击边舞状；1 为男伎双手执槌敲方响，长方形，共 14 枚，分上下两排各 7 枚置于架上。天水古称秦州，是北宋与西夏贸易场地，画像砖反映了当时该地音乐、戏曲、曲艺的表演活动㊻。1988 年辽宁朝阳孙家湾发现辽墓 1 座，在棺床立面石壁上，嵌有画像石 3 块，每块雕 1 壸门，其中分别雕刻舞蹈、拍板、击鼓各 1 人。鼓横置小座上，击者跪坐，双手执槌。此墓时代定为辽代早期㊼。近年在山西高平县李门村的一座古寺庙——二仙庙内，新发现一处金代乐舞杂剧石刻。庙内正殿前方有一露台，在台的南侧右边和东侧前部，刻有乐舞及杂剧两图。乐舞图中共 6 人，全是金人形象，其中舞者 2 人，以手击节者 1 人，吹笛、拍腰鼓伴奏者 2 人，手托酒盏坐交椅上观看者 1 人。刻划精细，人物体态、发式、服饰、风格完全是典型的女真族特点，是反映金人艺术生活的珍品。杂剧图中共 10 人，男女各半，装束全是汉族风格。第 1 人为双手执“竹竿子”的指挥，第 2、3 两人，双臂绞袖，最为突出。其余 7 人演奏乐器，鼓工、筚篥 2、笛 1、拍板 1、扁鼓 1。据庙内石刻记载，此图应是在金正隆二年（1157 年）与庙宇正殿、露台同时完成的，它反映的应是金代早期戏剧的一个侧面，同时也带有北宋末年的杂剧风貌㊽。

近三年发表的乐舞壁画，1991 年洛阳偃师高龙乡发现一座壁画墓，在中室东壁南幅为宴饮对舞图，中间绘一男一女对舞，两侧各 3 乐伎席地伴奏。此墓属新莽时期⑲。甘肃安西县西夏晚期东千佛洞，在第 5、7 窟涅槃变壁画中，有伎乐四身，俱作菩萨装，分别击鼓、吹笛、拍板、舞⑳。1990 年河北宣化下八里村辽韩师训墓内保存完好的彩色壁画，在前室东壁绘散乐图，共 9 人，除 1 人躬身而立外，1 人作舞 7 人作乐，击腰鼓者 2，吹笙、吹笛、吹筚篥、拍板、击大鼓者各 1。据墓志此墓葬于天庆元年（1111 年）㉑。1988 年在山西大同城南先后清理金代壁画墓两座，相距仅 5 米，形制相同、规模相等、器物组合、壁画布局等，均大同小异，两墓主应是同一家族。在 M1 西壁，画面保存十分完整，绘有人物 7 名，除南端 1 女侍外，余皆为男性。其中侍者 2 人，奏乐者 4 人，吹笙、拍板、持笛、双手各执长、短管乐器者各 1 人。据 M2 墓志知其墓主合葬于正隆四年（1159），因此认为 M1 也应建于正隆四年前后㉒。1989 年内蒙古赤峰沙子山元代壁画墓，在墓室的后半部有 4 幅反映墓主生前生活的壁画，其中第 3 幅为乐舞图，在庭院中，1 女子作舞，两三男子伴奏㉓。

1986 年为纪念朱载堉诞辰 450 周年，沁阳市博物馆工作人员根据县志记载，在距朱载堉墓约 100 米处，发掘出土残墓碑一块。残高 116、残宽 109、厚 13 厘米。从残存碑文中可以明确：1. 朱载堉载于万历四十年（1612），可补史籍之阙。2. 朱载堉享年 76，可补《明史》之阙，与《怀庆府志》的记载相吻合。3. 从碑文可见朱载堉潜心研究乐律等而辞爵让国之事与史载相吻合。4. 碑文有“王□”书，认为可能是当时书法家王铎所书㉔。

注　释

①中国社会科学院考古所河南一队：《河南汝州中山寨遗址》，《考古学报》1991 年 1 期。

②中国社会科学院考古研究所湖北队：《湖北枣阳市雕龙碑新石器时代遗址试掘简报》，《考古》1992 年 7 期。

③中国社科院考古研究所雕龙碑遗址发掘队：《雕龙碑原始氏族聚落遗址发掘收获》，《中国文物报》1991 年 4 月 14 日。

④⑨武汉大学历史系考古教研室等：《湖北麻城栗山岗新石器时代遗址》，《考古学报》1990 年 4 期。

⑤汪宗耀：《湖北蕲春坳上湾新石器时代遗址》，《考古》1992 年 7 期。

⑥孝感地区博物馆：《湖北孝感地区新石器时代遗址调查试掘》，《考古》1990 年 11

期。

⑦枝江县博物馆：《湖北枝江新石器时代遗址调查》，《考古》1992 年 2 期。

⑧山西省考古研究所：《山西省襄汾县丁村新石器时代遗址发掘简报》，《考古》1991 年 10 期。

⑩湖南省文物考古研究所：《湖南石门皂市商代遗存》，《考古学报》1992 年 2 期。

⑪中国社会科学院考古研究所山东工作队：《滕州前掌大商代墓葬》，《考古学报》1992 年 3 期。

⑫中国社会科学院考古研究所二里头工作队：《1987 年偃师二里头遗址墓葬发掘简报》，《考古》1992 年 4 期。

⑬《1981 年河南偃师二里头墓葬发掘简报》，《考古》1984 年 1 期。《1982 年秋偃师二里头遗址九区发掘简报》，《考古》1985 年 12 期。

⑭中国社会科学院考古研究所安阳工作队：《1987 年秋安阳梅园庄南地殷墓的发掘》，《考古》1991 年 2 期。

⑮中国社会科学院考古研究所安阳工作队：《安阳郭家庄 160 号墓》。

⑯安阳市文物工作队：《殷墟戚家庄东 269 号墓》，《考古学报》1991 年 3 期。

⑰方建军：《殷商编铙的音乐学观察》，《中国文物报》1992 年 12 月 13 日。

⑱江西省文物考古研究所等：《江西新干大洋洲商墓发掘简报》，《文物》1991 年 10 期。

⑲㉓李学勤：《新干大洋洲商墓的若干问题》，《文物》1991 年 10 月。

⑳《江西新干发现大型商墓》，《中国文物报》1990 年 11 月 15 日。

㉑高至喜：《谈新干商墓出土铜器的重大意义》，《中国文物报》1990 年 12 月 6 日。

㉒彭适凡等：《关于新干大洋洲商墓年代问题的探讨》，《文物》1991 年 10 期。

㉔河南省文物研究所等：《平顶山应国墓地九十五号墓的发掘》，《华夏考古》1992 年 3 期。

㉕河南省文物研究所等：《三门峡上村岭虢国墓地 M2001 发掘简报》，《华夏考古》1992 年 3 期。

㉖马承源：《虢国大墓参观记》，《中国文物报》1991 年 3 月 3 日。

㉗《虢国墓地发掘又获重大发现》，《中国文物报》1992 年 2 月 2 日。

㉘姜涛：《虢国墓地的再发掘与认识》，《中国文物报》1991 年 12 月 8 日。

㉙烟台市文物管理委员会：《山东蓬莱县柳格庄墓群发掘简报》，《考古》1990 年 9 月。

㉚河南省文物研究所等：《淅川县和尚岭春秋楚墓的发掘》，《华夏考古》1992 年 3 期。

㉛曹桂岑：《丹江口水库发现楚国贵族墓》，《中国文物报》1992 年 8 月 30 日。

㉜惠民地区文物普查队等：《山东阳信城关镇西北村战国墓器物陪葬坑清理简报》，《考古》1990 年 3 期。

㉝李日训：《章丘女郎山考古获重大成果》，《中国文物报》1991年5月26日。

㉞魏成敏：《临淄又发掘一座战国大墓》，《中国文物报》1991年7月28日。

㉟赵慧民等：《山西临猗县程村两座东周墓》，《考古》1991年11期。

㊱㊹南京博物院等：《仪征张集团山西汉墓》，《考古学报》1992年4期。

㊲郑洪春：《陕西新安机砖厂汉初积炭墓发掘报告》，《考古与文物》1990年4期。

㊳高至喜：《西周士父钟的再发现》，《文物》1991年5期。

㊴中国社会科学院考古研究所编：《殷周金文集成》第一册145～148。

㊵熊建华：《湖南邵东出土一件西周四虎镈》，《考古与文物》1991年3期。

㊶徐之田：《安徽宣州市孙埠出土周代青铜器》，《文物》1991年8期。

㊷(51)湖南省文物考古研究所等：《湖南慈利石板村36号战国墓发掘简报》，《文物》1990年10期。

㊸潜山县文管所：《安徽潜山彰法山9号战国墓》，《江汉考古》1992年4期。

㊺广东始兴县博物馆：《广东始兴瑶村坳古墓葬清理简报》，《考古与文物》1991年1期。广东始兴县博物馆：《始兴瑶村坳古墓葬清理简报》，《考古与文物》1992年4期。（两文均王晓华执笔）。

㊻赵世忠：《记錞于》，《华西学报》第五期，1937年版。

㊼廖渝方：《万县又发现虎钮錞于》，《四川文物》1991年1期。

㊽成都市博物馆：《成都出土一批战国铜器》，《文物》1990年11期。

㊾刘世旭等：《盐源汉墓出土战国铜鼓》，《中国文物报》1991年5月12日。

㊿张顺彩：《云南永胜县发现两面铜鼓》，《考古》1990年2期。

(52)姚勤德：《江苏首件战国古琴面世》，《中国文物报》1992年5月24日。

(53)黎大祥：《武威出土的唐代乐器》，《乐器》1991年2期。

(54)李银德：《徐州雪山寺北宋窖藏纪年文物》，《文物》1990年3期。

(55)三台县文化馆：《四川三台发现一座东汉墓》，《考古》1992年9期。

(56)凉山州博物馆：《四川凉山西昌发现东汉、蜀汉墓》，《考古》1990年5期。

(57)何志国：《四川绵阳何家山1号东汉崖墓》，《文物》1991年3期。王代升：《绵阳市四十年文物考古综述》，《四川文物》1991年5期。

(58)马幸辛：《达县市曹家梁东汉墓清理简报》，《四川文物》1991年6期。

(59)四川乐山市文管所：《四川乐山市中区大湾嘴崖墓清理简报》，《考古》1991年1期。

(60)宋建民：《江油市河西崖墓清理简报》，《四川文物》1991年5期。

(61)邺城考古工作队：《河北磁县湾漳北朝墓》，《考古》1990年7期。

(62)山西省考古研究所等：《太原隋斛律彻墓清理简报》，《文物》1992年10期。

(63)(74)天水市博物馆：《天水市发现隋唐屏风石棺床墓》，《考古》1992年1期。

(64)洛阳市第二文物工作队等：《河南偃师唐柳凯墓》，《文物》1992年12期。

(65)310国道孟津考古队：《洛阳孟津西山头唐墓》，《文物》1992年3期。

(66)王敏之等：《河北献县唐墓清理简报》，《文物》1990年5期。

(67)徐州博物馆：《徐州发现东汉元和三年画像石》，《文物》1990年9期。

(68)河南省南阳地区文物研究所：《新野樊集汉画像砖墓》，《考古学报》1990年4期。

(69)南阳地区文物研究所：《河南南阳县蒲山汉墓的发掘》，《华夏考古》1991年4期。

(70)宜昌地区博物馆等：《湖北当阳半月东汉墓发掘简报》，《文物》1991年12期。

(71)黄道华：《枝江姚家港出土的东汉画像砖》，《江汉考古》1991年1期。

(72)崔陈：《宜宾地区出土汉代画像石棺》，《考古与文物》1991年1期。

(73)济宁市博物馆：《山东济宁师专西汉墓群清理简报》，《文物》1992年9期。

(75)王熙祥等：《四川夹江千佛岩摩崖造像》，《文物》1992年2期。

(76)周祖男《天水南集宋墓乐伎画像砖》，《音乐研究》1990年4期。

(77)孙国平等：《辽宁朝阳孙家湾辽墓》，《文物》1992年6期。

(78)景李虎等：《金代乐舞杂剧石刻的新发现》，《文物》1991年12期。

(79)洛阳市第二文物工作队：《洛阳偃师县新莽壁画墓清理简报》，《文物》1992年12期。

(80)张宝玺：《东千佛洞西夏石窟艺术》，《文物》1992年2期。

(81)张家口市宣化区文物保管所：《河北宣化下八里辽韩师训墓》，《文物》1992年6期。

(82)大同市博物馆：《大同市南郊金代壁画墓》，《考古学报》1992年4期。

(83)刘冰：《内蒙古赤峰沙子山元代壁画墓》，《文物》1992年2期。

(84)李秀萍等：《沁阳市出土的朱载堉残碑》，《华夏考古》1991年4期。

1992年中国近现代音乐史研究概述

陶亚兵

1992年度中国近现代音乐史学研究在深度和广度方面都有所进展。首先是扩大了研究范围，开始系统地研究一些新课题。同时，一些已有一定的学术基础的课题，通过资料的发掘或采用新的研究方法，也取得了诸多新的研究成果，从而丰富了课题研究内容，提高了研究水平。本年度的这些学术进展，似可以体现在以下的概括中。

（一）

确立正确的理论基础，提倡新的研究方法。以正确的哲学思想作为音乐史学的理论基础，仍然是被提倡的。冯光钰认为：“现代音乐史研

究方法论体系的核心问题，是以马克思主义的辩证历史唯物主义，即唯物史观为指导思想。”他进而指出了偏离这一理论基础而导致研究中出现的一些“遗憾”：“许多年来，特别是前几年由于资产阶级自由化思潮的影响，在一些评价中国现代音乐史的文章中，明显地表现出某些唯心史观和偏见。其中以主观独断和片面推断最有代表性。”（《人民音乐》92.1）

邓小平南巡讲话为本年度近现代音乐史研究带来了新的气象。尤其是“中国要警惕右，但主要是防止‘左’。”这个论断也是对建国四十多年来文艺战线反倾向问题的精辟总结。朱汉申《坚持文艺的正确方向》（载于《黄钟》92.2）一文认为，不能够因强调主要是防止“左”，而否认右的存在，忽视右的危害，也不能因为前几年文艺受到右的干扰，而忘记“左”对文艺造成的严重影响。并且借鉴历史，还应看到“左”的影响是根深蒂固的，是一种习惯势力，是带着“革命”光环的障碍。

音乐史学研究的新的方法论，是大家十分关心的一个问题。作为理论阐述，修海林主张“从人的音乐活动出发考察音乐史”，提出“音乐史研究的前提和出发点不应是作品，而应以作品与人的音乐活动的关系作为出发点。”（《人民音乐》92.1）在研究实践中，一些论文采取了新的手段，以新颖的视角去重新观照历史人物和事件，使研究工作取得了新的进展。例如对延安音乐的研究（下文将具体介绍）便是在中国社会文化整体的宏观结构中为延安音乐定位的。

（二）

对历史事件、人物的再认识。应该说这种再认识是伴随着我国社会文化的发展、音乐理论研究的现实意义及音乐学者的理论研究深入而发生的。还应该注意，这里所说的再认识，并不是意味着对以往认识的简单否定，而是具有补充和建设的意义。

1992 年是毛泽东在延安文艺座谈会讲话发表五十周年，音乐

界也有隆重的纪念活动。在诸多的相关文章中，比较引人注意的有：罗艺峰《文化史视野中的延安革命文艺》（《高校理论战线》92.4），郑锦扬《延安音乐的历史贡献》（《音乐研究》92.2）、李方元《抗战时期重庆抗战歌咏活动初论——兼及抗战歌咏的几个文化特征》（《音乐研究》92.3）。罗艺峰文中从中国文化发展的大环境中考察延安音乐，又从延安音乐这一地域性的文艺活动反映中国文化新的发展趋势，从而阐明了延安文艺在中国文化史上的历史地位。郑锦扬文中以研究心得的方式，表明了自己的见解："延安音乐以三、四十年代的时代中心：民族解放和新生作为自己的主要内容，表现与宣扬了献身理想、积极奋斗的人生精神，其思想倾向、题材内容是符合民族利益与中国历史发展的。从而也是三、四十年代中国音乐中方向正确、健康向上、具有代表性的音乐。……延安音乐是以新音乐为主导，具有多种文化成分的音乐。"李方元文除了具有地方志意义外，也以点带面，从社会学的角度概括了抗战歌咏的文化特征。修海林在"中国现代音乐史座谈会"上也谈到了关于以延安为代表的抗战文艺（新音乐）历史使命的两点考虑："1. 文艺为政治服务是时代的共识；2. 新文艺（新音乐）与民众的关系。"他认为："在这里，我们看到的是五四以来新文艺在新的历史条件下选择了富有生命力的发展方向。"并指出现代音乐发展的历史特征是："中华民族为求生存，求解放，为从民族压迫、阶级压迫、从人的自我压迫中解放出来而以音乐作为文化武器去实现这一目标。"

这些文章从新的学术观念出发，采用新的研究方法，从社会文化层次上来研究这一以往被涂以浓重政治色彩的课题，使得这一研究深入了一步，更加具有学术研究的科学态度和理论水平。这些文章既是与纪念延安文艺座谈会有缘，也可成为中国近代音乐史独立的课题，并为这一课题的发展奠定了较高的学术基础。

（三）

对中西关系问题的深入研究。随着我国近现代音乐历史的发展，中西音乐关系问题的讨论也在深入进行，触及了史学界近年来所思考的问题：怎样评价近代以来“音乐文化的价值观”——这一中西音乐关系的核心问题。

《中国音乐学》1992年第三期发表了罗愿的文章《略论萧友梅的中西音乐比较观》。该文认为，对中西音乐文化各自的价值体系以及中国音乐自身建设及发展这一问题，长期以来一直未从实质上得到解决。通过对萧友梅这一具有代表性的中西音乐比较观进行分析研究，既充分认识前人理论观念的创造性，又指出历史及个人的局限性，是十分必要的。文章进而指出：“特别是这些‘局限’里潜藏着真正阻碍中国音乐发展的危机——以西方音乐为准绳，作为判断音乐价值的唯一标准尺度，这一点，至今没有得到调整，致使这把‘尺子’深嵌在人们的思维和心理，形成了今天人们对于音乐判断标准、审美选择的习惯。在萧友梅的中西音乐比较观中，有同时性、艺术性、科学性三个问题还需要重新加以探讨和认识。”

魏廷格《回顾萧友梅的中西音乐观》（《中国音乐学》92.3）、乔建中《中国新音乐的伟大先行者——萧友梅史学论文读后》（《中国音乐学》92.4）两文在对萧友梅中西音乐观的评价，与罗愿有所不同，主张正确理解萧友梅的比较观念和比较方法，如实、全面地评价萧友梅在提倡、发扬和研究中国传统音乐，建设中国近代新音乐方面所做的工作和取得的成就。应该说明魏廷格、乔建中和罗愿的文章同在一个刊物上发表，但彼此各抒己见，互相并无直接针对。我们期待着对他们提出的观点能有深入的探讨。

类似的从中西音乐关系出发，探讨近代音乐历史得失的，还涉及对刘天华音乐创作道路的不同评价。如在1992年6月在北京举行的第二届刘天华学术研讨会上有人认为刘天华走的是改良主

义道路，对保存我国民族传统音乐不利，因为这涉及了我国民族音乐今后发展方向的问题。1992年10月，《音乐研究》编辑部邀请在京的部分音乐学学者举行了“中西音乐关系研讨会”，会上也着重指出了音乐界现存的“欧洲音乐中心论”的现象。

王安国在中国现代音乐史座谈会上也谈到了这个问题，他认为：“有两种立场不足取，一是看不到不同民族的传统音乐文化所具有的平等价值，尤其对中国民族音乐文化的独特品性和优异之处缺乏认识，更谈不到系统把握。二是看不到音乐传统是一条伴随社会生活演进而常变常新的河流。以传统音乐形态的固有尺度去衡量中国近现代和当代音乐作品。”

中西音乐关系是一个世界性的话题。管建华翻译美国音乐学家内特尔著《二十世纪的世界音乐：西方的影响》（《中国音乐》92.3）：“可以提出一种假设，20世纪世界音乐中最重要的事件，对所有文化而言，是西方音乐文化的到来。”为我们认识中西音乐关系提供了一个由外国人所描绘的世界文化变迁的背景。内特尔文中还提到了近代音乐文化的“西方化”和“现代化”问题。针对这一问题，罗传开在《对中国音乐进行动态分析的有关概念》（《音乐艺术》92.1）一文中从中国的近代历史发展实际出发，对“西洋化”与“近代化”这两个概念做了深入的诠释。

管建华《中国音乐文化发展的探讨》（《人民音乐》92.9）也是着重从中西音乐关系的角度，就我国近代音乐发展的“全球文化发展趋势的参照系”、“建立发展综合的音乐观”等问题进行了深入的研究。

中西音乐关系问题是一个专门的系统工程，同时又与我国近现代音乐理论和实践的各个领域有着密切的联系。现在这一学科越来越为人们所重视，对它的研究也是多方面的。中央音乐学院1992年3月通过了陶亚兵的博士论文《1919年以前的中西音乐交流史料研究》，这是关于中西音乐交流史的专著。另外，还有钱仁康《中法音乐文化交流的历史和现状》（《人民音乐》92.1），廖辅叔《贝多芬在中国》（《音乐研究》92.3）、《梅柏器其人》

(《中央音乐学院学报》92.1)，李诗原《“新音乐”，一个全新的概念——现代主义音乐1949年以前在中国的传播》(《黄钟》92.2)，陶亚兵《概述十八世纪中国音乐在欧洲》(《中国音乐学》92.2)，《十九世纪及二十世纪初中国音乐在西方》(《中国音乐学》92.4)、《唐代西方音乐流传中国事实考》(《音乐研究》92.4)等中西音乐交流史学论文发表。中西音乐关系问题的讨论，为近代史的研究提供了新的视角，使一些相关研究取得了新的进展。如关于萧友梅是否“全盘西化”，王露是否“全盘保守”的话题，便是从中西音乐关系说开去的。

对中西音乐关系的认识，将导致对我国近现代音乐走中西结合发展中国音乐的道路的历史性评估。我们期待着有关此项研究的系统工程的完善和新的学术成果的产生。

(四)

应当指出，本年度近现代音乐史学研究发展的趋势，除了上述提及的文章外，还表现在下列论文的研究工作之中(大致以研究内容的时间为序)：

钱仁康《学堂乐歌是怎样旧曲翻新的》(《音乐艺术》92.1)，王子初《刘半农的清宫古乐器测音研究与中国音乐考古学》(《音乐艺术》92.1)，廖辅叔《苏曼殊的“音乐因缘”》(《中央音乐学院学报》92.2)，冯文慈、俞玉姿《我国现代音乐学的奠基人王光祈》(《中央音乐学院学报》92.4)，周旭光《闪耀在王光祈著作中的唯物辩证法思想》(《人民音乐》92.4)，王震亚《黄自作品研究》(《音乐艺术》92.3)，戴鹏海《重刊〈黄今吾的〔怀旧曲〕〉书后》(《中国音乐学》92.2)，李业道《“五四”精神和赵元任的音乐》(《音乐研究》92.3)，钱仁康《〈新诗歌集〉——“五四”以来第一部融会中西音乐艺术的歌集》(《音乐研究》92.3)，王震亚《赵元任歌曲创作中的写作技法》(《中央音乐学院学报》92.2)，袁静芳《刘天华作品的时代精神》(《音乐研

究》92.4)，罗愿《从刘天华的创作中获得的启示》（《音乐研究》92.4)，郭树群《聂耳性格特征中的批判精神》（《音乐研究》92.2)，邓宗舒《冼星海古诗词歌曲旋律探微》，王震亚《西洋作曲技法在星海的救亡歌曲中的运用与衍变》（《音乐研究》92.2)，汪毓和《马思聪在中国近代新音乐文化发展中的地位》（《人民音乐》92.12)，苏夏《江文也与中国大陆作曲界》（《中央音乐学院学报》92.3.4)，魏廷格《丁善德钢琴独奏曲的风格特征及创作成就》（《中央音乐学院学报》92.2)，祖振声《努力探索中国音乐创新之路——论杜鸣心的音乐创作》（《音乐研究》92.3)，赵金虎《均控场与中国现代十二音乐级音乐》（《中国音乐学》92.2)，梁茂春《丝竹管弦竟芬芳——我国当代四十年民族乐器独奏重奏曲创作》（《中国音乐学》92.1）等。

汉族传统音乐研究

杨　红

汉族传统音乐的研究，在1992年度更加注重研究范围的多层面探索、课题研究的逐步深入、研究方法的兼容并蓄。大致可以从六个方面加以综合评述。

一、关于传统音乐的基本理论与方法的研究

一个学科成熟的基本标志是有明确的概念、研究对象、完整系统的理论框架和研究方法。对传统音乐基本理论与研究方法的不断探求，是学科建设稳步发展的基础。冯光钰《中国曲艺音乐研究的几个基础理论问题》①一文，提醒人们需要加强曲艺音乐研究工作中的基础

性研究这一薄弱环节。作者就曲艺音乐史、曲艺音乐特征、曲艺音乐的分类法三个问题展开讨论，提出应从纵横两个方面对曲艺音乐史进行立体的研究，尤其是横向交流发展的诸因素中，在“疆域变迁、流民迁徙对曲艺音乐传播的促进，曲艺音乐与其他民间文艺之间的互相借鉴、移植的比较研究，曲种音乐之间彼此借鉴吸收的比较研究，曲艺艺人的行艺演唱——促进了曲艺音乐的传播交流”等四个方面值得探讨；而对“曲艺”、“曲艺音乐”的概念界说，首先要具体分析形成曲艺音乐的要素，才能“准确地”、“科学地”阐述曲艺音乐的特征；对曲艺音乐分类的依据仍要遵循由众多曲种音乐的共性所构成的许多规定性的综合，在具体分析了二分法到七分法的一些不尽完善之处后，以《中国曲艺音乐集成》中湖北曲艺音乐分类为例，认为这是一个合理的方案，即达到统一的规定性的要求。刘振南《有关“曲艺音乐”的基本概念》②一文，亦对“曲艺”、“曲种”、“曲艺音乐”、“曲种音乐”、“说唱艺术史”分别加以论述，指出“曲艺音乐”即“说唱音乐”，它不能脱离开文学语言而独立存在和发展，曲艺音乐应是文学语言同音乐曲调相结合的统一体。陈蕾士的《发扬传统筝乐的基本理论》③，从发扬传统筝曲角度强调建立传统音乐价值研究的基本理论，该文认为不同民族的音乐必定不同，不同语言产生不同的音乐，音乐传统有其“本色”，说明了确定音乐传统文化价值研究的必要性。

有关传统音乐方法论的研究，这两年似乎冷静下来。冯光钰《中国传统音乐研究方法的变化趋势》④一文，则是对近年来传统音乐研究方法变化发展的总结和思考。他认为中国传统音乐研究方法愈来愈趋向综合性；提出应重视从“圈内”与“圈外”、“内因”与“外因”、“纵向”与“横向”、“基础”与“应用”方面来进行传统音乐的综合研究。

二、关于传统音乐结构形式的研究

传统音乐的结构形式研究，历来是人们关注较多的问题。随着此项研究的具体而深入，各品种其本体发展规律愈加显露出来。董维松《京剧二黄腔腔句的基本句型与变格句型》⑤一文，运用程式结构分析法把二黄腔分为基本、变格和变化三种句型，指出这是认识二黄腔程式结构的基本方法。杨红《昆曲音调模式的分析与确定》⑥，将昆曲引套曲谱样本输入计算机进行定量分析，发现共计有11个音调模式贯串于整个昆曲音乐中，其中北曲有七个，南曲有八个，南北曲共有四个音调模式，从而说明了昆曲曲调高度的溶合性、曲牌之间在音乐上的模糊性和相似性的本质。席强《民族曲调中的“润腔”结构》⑦，从润腔的形态结构和创腔结构两方面探讨“润腔”这一特殊结构形式；形态结构主要是以润腔在音高、音色、力度上的变化为依据，创腔结构则是在基本曲调的基础上对它作各种形式的变化发展。李吉提《民族音乐结构研究小引》⑧，从节奏结构框架、旋律线结构功能、模糊性结构手法三方面，对“花儿——天大的胆子”进行结构分析，证明传统音乐结构也受“张力”、“内聚力”和“平衡力”的控制，拓展了这一课题的研究。有关这方面较突出的文章有：钱茸《戏曲音乐改革与戏曲音乐程式化现象》⑨、宋运超《论曲艺音乐推陈出新中之腔句解放》⑩、陈天国《潮州弦诗乐的套曲结构形式》⑪、陈茂锦《管窥“花音”——“花音”的框架、符号议》⑫、陆放《昆曲节拍形式的继承和发展》⑬、马惠文《我国传统音乐中的复调性特征初探》⑭等。

从型态学角度对乐种或乐类之间进行比较研究的论文，有刘正维《论西皮女腔先于男腔》⑮，比较了南北线梆子腔特征的同异，并以汉剧西皮为据，论证西皮腔脱胎于北线梆子腔（秦腔）、女腔在先。陈进德《二人台音乐与我国北方民歌》⑯，分析了二人台音乐与西北民歌、华北民歌和内蒙西部民歌在音阶调式、曲调骨架

上的联系，讨论体裁的变异、它们各自体裁的特点和形式上的变化，探寻从民歌到戏曲音乐的发展轨迹。另有陈威《泉潮叙亲——兼谈潮州弦诗乐与南音丝竹乐的一些联系》⑰、钱兆熹《论中国民间锣鼓与十二音体系的同构现象》⑱、魏天葆《铜器调是越调剧种的另一支声腔》⑲等文章，对乐种、乐类的流变发展过程也提出了新的认识和见解。

对戏曲作曲技法的集中探讨，是中国戏曲音乐研讨会第二次年会的主要议题。《黄钟》1992 年第 3 期系该年会的论文专号，共刊登了 64 篇论文。这些论文中有的对传统戏曲作曲技法进行综合研究，如石生潮《戏曲创腔手法概况》，饶兴华《简论戏曲唱腔的创作传统》等；有的对泛剧种作曲技法进行研究，如安禄兴《论变化结构是戏曲作曲重要技法》，刘正维《泛剧种作曲技法五摘》等，有的对戏曲宫调进行研究，如贾古《论“内五调”、“外八调”的技法》等，以及对主题音乐写作与贯穿进行研究，如赵抱衡《论主题的设置与贯串在戏曲音乐中的应用》等。文章探讨的内容广泛，立论新颖，展现了近年来戏曲音乐理论方面较集中的研究成果。

对某一品种进行分析和论述，主要文章有：金梅《吴越文化的宝贵音乐遗产——嘉善田歌》⑳、冯永兴《东北鼓吹音乐“坐棚吹”》㉑、王明《谈高腔山歌的高》㉒、李世斌《陕西丝竹乐》㉓、陈天国《潮州细乐》㉔等。

三、关于传统音乐文化的综合性研究

近年来，将传统音乐放在整个音乐文化发展长河中加以综合研究，已成为一个明显的趋势。吴犇《琵琶音乐与其社会背景》㉕，通过对不同时代、不同社会阶层中的几个演奏兼创作群体、民间艺人、文人、近代知识分子和现代专业演奏者的社会身份、演奏琵琶的目的与场合、创作方式与传承方式、演奏与创作的乐曲进行探讨，显露出琵琶音乐的这些社会背景因素对其音乐的表现内

容、音乐型态与风格等方面的影响。杨红《论戏曲音乐文化的整体性》㉖，则把整个戏曲文化看成一个有机的整体，阐述了戏曲音乐的艺术环境和戏曲音乐的文化环境，指出戏曲是综合艺术，剧本、唱词、人物、表演、服装、造型、舞美等都与戏曲音乐密切相关，戏曲音乐就存在于这样特有的艺术环境里，而其艺术环境又滋生在特有的文化环境中，它们相互影响和渗透，制约着戏曲音乐的发展，戏曲音乐的本质和价值就呈现在它特有的文化环境中。孙星群《福建南音文化区布局及形成原因述略》㉗，将福建南音划分为闽南、台湾、香港和澳门、东南亚四个文化区，探讨南音文化区形成的历史、宗教、社会原因。此外，陈威《潮州细乐产生的文化历史背景》㉘、温萍《客家山歌的社会内涵和价值》㉙、黎爱蓉《民间歌谣流传的自然轨迹》㉚、姚艺君《襄樊历史上交通及商业对戏曲的影响》㉛等文，亦分别从不同角度探讨了从文化背景中研究传统音乐的必要性。

对传统音乐进行审美意识的研究，进而深化对传统音乐的认识。周畅《论〈梅花操〉》㉜，从这首器乐曲的音调、音色、演奏方法以及节奏、速度中探讨它所具有的艺术魅力。阎可行《戏曲音乐发展的渐变性》㉝，认为板式的渐变规律实质是旋律的渐变规律，它体现了我国汉民族的音乐审美意识和情趣；理性主义美学是中国戏曲艺术渐变原则的重要美学基础；秦腔音乐这种渐变原则正是中国古典美学那种提倡中和的理论在实际音乐中的体现。这方面的研究有：王红梅《散板音乐的美》㉞、谭茗《蜀派〈流水〉之形神系统暨美感心理研究》㉟、张继昂《试论二人转音乐的美学特征》㊱等文。

四、关于传统音乐风格流派的研究

传统音乐各品种流派丰富多彩，流派的划分和形成的基本条件，是人们关心的热门话题。苏巧筝《中国古筝流派》㊲一文，从形成各个流派的艺术方面探索其内在的规律。作者认为流派的特

点、规律、体系和发展过程，是形成一个流派的必要条件，并对曹正《潮州古筝流派的介绍》一文提出不同的见解。林石城《琵琶流派例析》㊳，通过对《十面埋伏》、《霸王卸甲》各个流派的乐谱进行对比分析，探讨了各流派自成体系的技法和风格特点。宋青《京韵大鼓少白派的形成与研究》㊴，对由琴师白凤岩创立的“少白派”进行梳理，从中看出此派经历了由理论指导实践的艺术成长过程。王霖《瀛州古调派琵琶流支及风格述论》㊵，是在撷集素材及采访流派艺人的基础上，对我国四大琵琶流派之一“瀛州派”作较为系统的流支及风格方面的探究。许平心《四川扬琴流派》㊶、蒋青《蒋风之先生与二胡名曲〈汉宫秋月〉》㊷、郝玉岐《谈河南与山东唢呐风格》㊸等文章亦探讨了传统音乐的风格流派。

五、关于传统民族乐器技法的研究与探索

对民族乐器的某种技法和训练的单项研究，主要文章有：马益民《琵琶基本训练程序化之思考》㊹、蒋国基《中国竹笛循环换气练习法》㊺、庄永平《琵琶轮子的手形结构》㊻、陈英敏《二胡演奏中的换把》㊼、张维良《吹奏笛、箫呼吸的理论及其实践》㊽、刘红《谈演奏技法对民族器乐风格之影响》㊾、张祖金《笙演奏艺术中的逆向运动》㊿、余瑞铭《潮州琵琶传统表现手法浅谈》(51)等。

毛继增、袁炳昌《中国民族乐器概观》(52)、钱志和《中国二胡特色》(53)、赵世骞《古老的民族乐器——笙》(54)、谈守文《安徽花鼓灯的锣鼓》(55)、李石根《西安鼓乐中的云锣家族》(56)、丁献芝《越剧三弦》(57)、高德祥、吕殿生《说筝》(58)、程天健《〈长安古乐〉中的笛子及其应用》(59)、林石城《略论琵琶》(60)等文，则对某乐器加以综合论述。

关于乐器改革方面，张学生《扬琴双音竹研制与演奏》(61)、顾学智《古琴弦轸的改革尝试》(62)、李长春《民族乐器二胡的历史沿革与改革实践》(63)等文都作了一定的探索。

六、关于传统音乐研究的回顾与展望

传统音乐研究自 80 年代起无论从理论建设到研究方法都有着长足的进展。对十年来各研究领域作一个历史的总结，明确存在的问题，展望今后研究的前景显得尤为重要。这也是中国传统音乐学会于 1992 年 7 月在北京召开的第七次年会的中心议题。此年会提交论文 105 篇，其中大会报告 17 篇，分组报告 88 篇。如苗晶的《十年来汉族民歌研究工作之回顾与思考》、袁静芳的《中国传统器乐及乐种研究的回顾与展望》、刘正维的《十年来戏曲音乐研究综述》等文。这些论文的共同特点在于对各研究领域的主要成就、经验与不足之处以及对未来的展望进行了总结和讨论。该此年会通过成果的交流，对进一步深化传统音乐的研究有一定的促进作用。

本年度的研究显示：学科基本理论研究尚要多方关注，音乐型态研究方兴未艾，音乐文化的总体研究仍呈发展趋势。

注　释

①《音乐研究》，1992 年第 4 期。

②⑤⑬㊴(46)(54)(55)《中国音乐》，1992 年第 2 期。

③《乐府新声》，1992 年第 4 期。

④⑲㉖㉛(48)(49)(53)《中国音乐》，1992 年第 4 期。

⑥《齐鲁艺苑》，1992 年第 2 期。

⑦㊶㊹㊺《中国音乐》，1992 年第 1 期。

⑧㊳《中央音乐学院学报》，1992 年第 3 期。

⑨《中央音乐学院学报》，1992 年第 1 期。

⑩《音乐探索》，1992 年第 4 期。

⑪《星海音乐学院学报》，1992 年第 1 期。

⑫《乐府新声》，1992 年第 2 期。

⑭《音乐探索》，1992 年第 1 期。

⑮《中国音乐学》，1992年第4期。

⑯《音乐艺术》，1992年第2期。

⑰《星海音乐学院学报》，1992年第1期。

⑱《音乐学习与研究》1992年第1期。

⑳㉑㉒㊷㊻㊷《中国音乐》，1992年第3期。

㉓《交响》，1992年第2期。

㉔《星海音乐学院学报》，1992年第2期。

㉕《中国音乐学》，1992年第2期。

㉗㉘㉙《星海音乐学院学报》，1992年第2期。

㉚《音乐探索》，1992年第1期。

㉜《音乐研究》，1992年第3期。

㉝(63)《交响》，1992年第2期。

㉞《乐府新声》，1992年第1、2期。

㉟《音乐探索》，1992年第2期。

㊱《乐府新声》，1992年第3期。

㊲《音乐研究》，1992年第3期。

㊵《音乐艺术》，1992年第4期。

㊸《黄钟》，1992年第1期。

㊼《中国音乐》，1992年第3期。

㊿《黄钟》，1992年第1期。

(51)(60)《星海音乐学院学报》，1992年第3期。

(52)《人民音乐》，1992年第6期。

(57)《音乐学习与研究》，1992年第1期。

(58)(61)《乐府新声》，1992年第3期。

(59)《交响》，1992年第4期。

少数民族音乐研究

张晓凡

1992年在中国少数民族音乐研究领域内，成果累累，令人喜悦。不少成果填补了以往少数民族音乐研究的空白。人们的研究视野不断扩大，从单纯的音乐形态上的研究，拓展为对少数民族音乐进行文化学、宗教学方面的研究。把音乐和其相关连对象的价值与功能及生成演变关系联系起来认识，深化延伸了研究领域的道路。根据目前已经出版发表的论文和学术会议，1992年度内中国少数民族音乐研究成果主要体现在以下六个方面：

一、音乐文化学研究

从事民族音乐研究的学者，越来越重视把

音乐形态及所反映出的思维模式准绳放到它所处的文化系统中考察。何晓华《四川白马藏族民歌的文化学研究》(《音乐研究》1992年第3期)，从文化学研究角度，以四川白马藏族的民歌为观照对象，认为由于白马社区对其民歌的价值判断以其在民俗中体现出的功利性功能为主要取向，便产生了与之相适应的民歌原生分类概念体系。认为民歌的原生分类不是随意的，其背后隐藏着起支配作用的文化价值观，以及为这一价值观所支配而又同时支配着民歌的生存命运的民俗文化事象。

冯光钰《回族音乐文化研究的几个问题》(《中国音乐》1992年第1期)，强调了研究方法在深入研究回族音乐文化中的重要性。指出对回族音乐文化的研究，还可以从美学、民俗学、心理学、考古学、社会学等方面探讨，也可从文化视角对回族音乐作全景式的鸟瞰，研究回族音乐文化在中国文化母体的孕育下生长发展的特征。

扬方刚《贵州传统芦笙音乐研究的社会视角》(《中国音乐》1992年第1期)，从贵州苗族民间传统芦笙音乐形态的特征上，分析其生成的观念与背景。认为苗族传统芦笙，在苗族负有直接教化的社会重任。

杨民康《论少数民族叙事歌的文化方式和功能更新》(《人民音乐》1992年第4期)认为在特定民族的社会文化整体中，叙事歌既体现包容传统——创新因素的文化共性，又具有以传统性为主，对其它歌种起统属规范作用的特性。

曾令士《彝族传统音乐思维探幽》(《音乐探索》1992年第3期)，以四川凉山彝族民间器乐的演奏实践和乐手们的现身说法为依据，归纳其发展旋律的音乐思维的模拟性、沿袭性、派生性、移植性、即情性及其相互的作用与联系。认为一个民族的音乐表现形态，受制于他们的音乐思维，而其音乐思维又由该民族的传统思维及其历史文化与文化心理素质所制约。

二、音乐分类、形态、源流研究

随着各地“民歌集成”编撰工作的不断深入，对于一个民族的民歌如何科学的分类问题，越来越引起人们的关注。樊祖荫《多声部民歌的采录、记谱与分类方法》（《中国音乐》1992年第1期）除了对多声部民歌采录的方法，记谱中的音高、调式、节奏和节拍的要领提出切实可行的方法之外，对于各地民歌集成工作中，尤其在多声部民歌分类问题上出现的混杂分类现象，提出了多声部民歌分类依据和标准。认为多声部民歌的分类，应特别尊重民间原有的分类法（即原生分类法）。“民歌集成”以原生分类法分类，将有利于研究各民族的音乐与文化的关系。

关于少数民族音乐形态研究的文章有田联韬的《侗族的歌唱习俗与多声部民歌》（《中央音乐学院学报》1992年第3期）（以下简称《侗族民歌》），张中笑的《侗族玩山与“玩山歌”》（《音乐探索》1992年第3期），格曲的《西藏民间音乐——谐青》（《中国音乐》1992年第3期），布贺朝鲁、李文真的《蒙古族民歌“潮尔音道”窥探》（《中国音乐》1992年第1期），丁献芝的《畲族民歌的宫音运用和曲调结构》（《中国音乐》1992年第1期），朴樱子的《朝鲜音乐概论》（《满族研究》1992年第1期），冯光钰的《再谈马日音道的记谱问题——致吕宏久同志》（《中国音乐》1992年第3期）。其中《侗族民歌》一文，从侗族的歌唱习俗和侗族多声部民歌音乐形态上的分析，认为传统性的、频繁的群体性歌唱活动，是产生民间多声部民歌的重要基础。提出侗族多声部民歌产生的起源，最初来自善唱的歌头在演唱中的即兴发挥，并经过群体审美意识的选择和实践，而逐步将偶然出现的多声因素规范化，从而形成形式完整的多声部民歌艺术。

此外，王耀华《客家山歌音调考源》（《音乐研究》1992年第4期），用比较学的研究方法，论述了客家山歌音调的特征与渊源。

三、宗教音乐研究

如果说本年度少数民族音乐文化学、形态学等研究是拓展的一年，那么少数民族宗教音乐的研究则填补了空白。在本年度它已作为一种重要的音乐文化，纳入了学者们研究范畴之中。

萨满教是我国北方诸多民族曾经普遍信仰的原始宗教。它包含了“各种艺术的综合”。“萨满”（saman）是满——通古斯语族的语言，意为“因兴奋而狂舞的人”，后成为萨满教巫师的通称。在萨满教祭祀中，萨满歌舞被看作与神交往的重要媒介。关于萨满教祭祀中萨满歌舞的功能与作用问题，乌兰杰《蒙古萨满教歌舞概述》（《中国音乐学》1992 年第 3 期）论述了蒙古萨满教祭祀中歌与舞的功能与作用。认为萨满歌舞是蒙古萨满教宗教活动的主体部分，它除了具有宗教功能外，同时还带有人神同享、雅俗共赏的世俗性特点。

石光伟《满族萨满歌舞的根基与传承说》（《满族研究》1992 年第 3 期），通过实地考查和采录的满族祖传萨满史料，阐述了满族萨满歌舞的源流。以此说明满族萨满歌舞是中华民族传统文化的一个重要组成部分，也是以往满族精神生活的重要侧面。

刘桂腾《萨满教与满洲跳神音乐的形成及其演变》（《音乐研究》1992 年第 3 期），认为满洲跳神音乐萌生于萨满教仪式，而非一般参与性的音乐。文章分三方面论述：1. 做为满洲萨满教仪典的“跳神”。2. 做为满、汉祭祀——娱乐活动的单鼓。3. 做为满、汉妇孺之戏的太平鼓。

王德埙《贵州祭祀芦笙之考察与研究》（《音乐探索》1992 年第 2 期），认为芦笙起源于原始群体时代的乐器，是原始先民的一种图腾艺术。认为祭祀芦笙综合了芦笙音乐、芦笙舞蹈、芦笙词和民间文学艺术。其音乐风格具有深沉悲壮之特点。

伊斯兰教约在 7 世纪中叶，通过丝绸之路传入中国，其伊斯兰音乐也一同涌进中原。并对我国民族音乐产生了一定的影响。伊

斯兰音乐传入中国是如何发展的？又如何形成具有中国特色的伊斯兰音乐？伊斯哈尔·阿里·马炳元《中国伊斯兰音乐遗存及其演变》(《民族艺术》1992 年第 1 期)，认为中国伊斯兰音乐在其传播和发展过程中，一方面继承保留了阿拉伯伊斯兰宗教音乐的特点，一方面也揉入了中国民间音调。采用群众熟悉和感兴趣的民间曲调填词演唱，既可以被当地人所喜爱和接受，同时又可以起到弘扬教义的良好效果。

李廷禄《古朴丰厚的伊斯兰文化遗产——“经堂歌”漫议》(《民族艺林》1992 年第 1 期）认为经堂歌曲是伊斯兰文化与华夏文化结合的产物，是中国穆斯林所独创的。并从它的曲调来源和旋律特色方面进行阐述。

刘金明《回族民间歌曲与伊斯兰教》(《中国音乐》1992 年第 2 期)，认为回族民歌在语音（歌词)、旋律（曲调）和调式方面不同程度受到了伊斯兰教的影响，在音乐上“以单旋律为主”、“以声乐为音乐的主体”、“旋律多具装饰性”等特征至今在回族民歌中依然保留着。

此外，受伊斯兰音乐影响较大的新疆宗教音乐，在发展中形成了独有特点的新疆维吾尔族的宗教音乐。沙金的《新疆维吾尔族宗教音乐》(《中国音乐》1992 年第 1 期）一文，概括地介绍了新疆宗教音乐五种类型。即 1. 一般性的宗教音乐；2. 萨玛音乐；3. 麦达音乐；4. 阿肖阔音乐；5. 巴克西音乐。

四、音乐发展与音乐专栏

如何继承和发展少数民族传统音乐，是当前紧迫的研究课题。钱康宁《探求少数民族民间音乐的继承发展之路——从第三届中国艺术节“云南民族民间歌舞”的音乐设计谈起》(《人民音乐》1992 年第 6 期)，提出少数民族民间音乐的发展，应该按各自规律去发展，发展过程中不排斥借鉴和吸收外来因素。何建军《对回族音乐创作的思考与构想》(《音乐研究》1992 年第 3 期)，对回

族音乐创作如何发展，如何创作出既富于时代精神，又具有民族特色的回族新音乐，提出了在创作上，将回族民间音乐、伊斯兰宗教音乐和西域音乐，三者有机地融汇在一起，形成一种新的旋律风格构想。

为促进少数民族音乐的繁荣与发展，由中国少数民族音乐学会袁炳昌、赵毅主编了两期少数民族音乐研究专栏。一是“广西少数民族歌手班专辑”(《中国音乐》1992 年第 2 期)，文章有：何文友《如何教好音乐理论基础课》、万一丁《声乐民族化与科学化相结合教学的再探索》、金北风《壮族歌手演唱中的吐字不清及纠正》、刘肖冰《寻求民族声乐教学规律》、覃乃军《京族民歌的哼鸣与正规唱法的关系》、马爱群《民族声乐教学体会》、翁葵《民族声乐教学中的教材与曲目》、王小昆《“哥妹双双赶歌圩”创作谈》、农峰《芦笙声声脆》，以上九篇文章从不同角度，从教学到创作，提出了实践的经验和感受。为推动广西少数民族歌手班这一新生事物，作了有益的尝试。二是“凉山彝族音乐专栏”(《中国音乐》1992 年第 1 期)，文章有：曾令士《凉山彝族民歌与社会生活、民俗之关系》，凉音《凉山彝族民间乐器》、李明珍《凉山彝族婚礼歌及其特点》、骆木格《凉山彝族民歌的表现方式及审美特征》，以上四篇文章对凉山彝族民族音乐作了大量的田野工作，注重揭示音乐现象与生活、与社会的关系，考察音乐的社会价值和功能作用，具有一定的学术价值。

五、学术会议

第十四届亚洲艺术节——《中国东北地区汉族与少数民族文化上的相互渗透研讨会》在香港举行。这次研讨会，是由香港市政局主办，香港中华文化促进中心协办。向这次研讨会提交论文的有：杨士清《“白山黑水”间游牧渔猎民族传统民歌的比较研究》，该文分析了游牧渔猎民族的传统民歌的个性特征、相互之间之异同、汉族民族与这些民族民歌之间的相互影响与相互渗透问

题；张晓凡《萨满文化对鄂伦春族文化艺术形成的影响》，该文论述了萨满文化的产生与特征、萨满文化对鄂伦春族文化艺术形成过程中的影响与渗透及其发展中对北方汉族文化的影响与融合；金风浩《朝鲜族音乐与邻近民族的音乐的相互影响和交融》，该文分两部分进行论述：一、1949年以前的相互影响和交融问题，二、1949年以后的相互影响和交融问题；曹丽娟《汉军八旗祭祀歌舞辨析——兼论满、汉民族间文化融合》，该文论述了东北汉军八旗祭祀歌舞形态辨析，以证满、汉民族在舞蹈文化上的相互渗透和交融。在亚洲艺术节中，推出一项学术、演出及传统生活展览并重的节目，不但成为艺术节较有特色的一个项目，使香港同胞们对祖国东北地区少数民族民间音乐舞蹈文化有了较全面的认识和了解，同时也促进了香港与大陆及其他亚洲国家的文化交流。

“四大集成”编撰近况

路应昆

被誉为民族音乐文化“新长城”的中国民族音乐“四大集成”——民间歌曲集成、戏曲音乐集成、曲艺音乐集成、民族民间器乐曲集成，自1979年起相继上马以来，已经历了长时间的普查、收集、编辑、审议等艰苦工作。继1990年民间歌曲集成湖北卷和山西卷出版后，至1992年其余三部集成也已进入出版阶段。1992年内各集成出版的卷本计有：民间歌曲集成宁夏卷，内蒙古卷（上下）；戏曲音乐集成北京卷（上下），湖南卷（上下），江苏卷（上下）；曲艺音乐集成湖北卷（上下）；民族民间器乐曲集成陕西卷（上下）。以上卷本（连同民间歌曲集成湖北卷、山西卷）作为四大集成首批硕果，篇幅总计约一千八百三十万字。与

此同时，各集成其它卷本的编审工作仍在进行中。今后数年内，每部集成计划每年出版三卷以上，力求实现至2000年所有卷本基本出齐的目标。

“四大集成”的编修，是由政府直接领导的对民族音乐遗产进行全面抢救、整理的浩繁工程，其工作规模之大、收获成果之丰，在中国文化史上前无古人。四部集成均分别按省、自治区、直辖市立卷，建立起从中央到地方的系列编辑队伍，总共在全国动员了数万名文化干部和有关人员。每部集成均含三十一卷（包括台湾卷），其中民间歌曲集成平均每卷收入民歌千余首，戏曲和曲艺音乐集成平均每卷收入唱腔数百段，民族民间器乐曲集成平均每卷收入乐曲五、六百首（套），其总体容量远超过此前（从古至今）任何一种同类“选集”（实际采集的原始材料还往往十倍于正式入卷的数量）。为避免使集成仅仅成为“资料本”，各卷本内除以曲谱为主以外，又有相当数量的文字和图片，力求对所收录的音乐作“全方位”式的说明介绍。如此浩繁而复杂的内容，自然对编辑工作提出了大量的理论认识方面的课题，包括不少迄今为止的民族音乐理论尚未解决、甚至尚未认真触及的问题。面对这一困难，集成编辑者们的做法是一面积极推进实际的编写工作，一面随时对在实践中碰到的理论问题进行认真研究。《音乐探索》1992年第一期发表的冯光钰《中国保存传统音乐的重要措施——兼述中国民族音乐集成的编辑方法》一文，在介绍各部集成的编写工作情况的同时，强调集成应注意对于特定音乐现象的整体把握，并认为需要在集成的编撰工作中逐步建立我国民族音乐的科学的收集、整理和编辑方法。该文对编撰工作中实际面临的采集、记谱、分类、释文、图录等主要问题逐一进行了阐述。这些方面的问题要得到妥善解决，显然都有待于编撰者们努力提高对有关音乐现象的理论认识。在《中国音乐》1992年第三期发表的冯光钰《再谈乌日图音道的记谱问题》一文，便具体讨论了以“非均分律动”节奏为特点的蒙族民歌乌日图音道（即“长调”）的记谱问题。该文比较了乌日图音道与汉族传统“散板”的异同，对拍

号标记、小节线划分和旋律中润饰性成分记法等提出了意见。

应该看到，集成编撰者们对有关理论认识问题的探索虽未更多见诸正式的学术刊物，但却已充分体现在他们的劳动成果——已编成、出版的集成卷本中。从已出版的卷本来看，在大量的兼具实践与理论双重性质的问题上——诸如传统音乐的种类划分（这种划分常因地区、民族、文化背景和音乐自身特征等多种因素的交叉而显得异常繁难），每一音乐品种的历史渊源及流变情况，每一音乐形式与它所置身的社会文化环境（也包括其它音乐形式）的关系，每一音乐实体的内部构成，各种特殊的音乐型态在乐谱和图表中的体现等等——集成编撰者们都做出了艰苦而富于创造性的努力，也取得了引人注目的成绩。可以预料，源源问世的一卷卷集成，不仅为人们提供了极丰富的传统音乐资料，而且也必然在对传统音乐的理性认识上提供大量有价值的见解，从而大大促进我国的民族音乐理论建设。当然，集成所面临的大量理论课题，现在还不能说已完全解决，许多问题还需要在今后的编辑工作中继续深入探索，集成本身的编辑方法（有人称为“集成学”）也还在不断提高、完善中。

随着集成首批成果的问世，对集成的评介文字也开始见诸学术刊物。《人民音乐》1992年第四期发表了黄翔鹏《〈中国民间歌曲集成〉是文化史上的千秋大业》一文，文章回顾了中国历史上“几次文化大整理的高潮”，认为“只有这第四次歌曲总集（按指中国民间歌曲集成）的出现，才真正体现出民族音调的丰富多彩与万紫千红！”作者对集成工作者们的辛劳给予了高度的评价：“作为一个中国传统音乐的研究者，我自己更是深深地感谢全国从中央到地方兢兢业业地参加民歌集成的采集、编辑的广大工作者们，……由于他们的工作，使得穷个人一生也绝难探得一瓢一掬的中国民歌海洋，已如史书一般摊开着，展现在每一个愿意从中学习者的眼前。”“如果没有这种搜集、整理与保存工作，许多传统民歌的珍宝即将永世不为人知了。厥功之伟，高如青天！”《人民音乐》1992年第九期发表了乔建中《高原风、黄河情——贺

〈中国民歌集成·山西卷〉出版》一文，文章对该集成卷本的巨大容量表示称许，同时更充分肯定了该卷本的编辑质量：“一方面，编选者通过‘概述’、‘释文’等加强了文化背景的描述，同时通过80余幅图片和‘地区曲目索引’、‘题材索引’等辅助资料，增加了读者多层面地了解其文化内涵的角度，使民歌成为一种社会文化现象‘立体地’呈现在读者面前。另外，由于容量较大，编选者有可能在同类体裁、题材的民歌中，选择更多的曲目。这样，读者便可以从中找到民歌曲目在传承、传播方面所体现出的文化涵盖面，也反映出广大民众对各类文学主题的选择性。”不待言，集成的出版是我国音乐文化建设方面的一件大事，它还将在理论界和评论界中引发更多的反响。

1992年西方音乐研究综述

万　昭

一

近年来，在我国的西方音乐研究领域中，学科建设和方法论的问题越来越被人们所关注。1990年召开的外国音乐研讨会，重点讨论了音乐史学的研究方法和理论建设问题，会议前后，于润洋、杨燕迪、蔡良玉、李应华、周耀群等就这些问题发表了很有价值的论文。1992年，在中央音乐学院音乐学系纪念建系35周年所举行的“音乐学教学研讨会”后，从事西方音乐研究工作的部分代表又专门召开了碰头会。

在这个小型的碰头会上，大家结合中央音

乐学院学报的编辑部文章《增强学科自我意识，促进西方音乐研究的健康发展》(1991年第四期)，漫谈了我国西方音乐研究的现状，分析了当前存在的问题和产生这些问题的原因，力图打破沉寂的局面，寻求解决问题的办法，共同提出了未来工作的一些设想。

音乐史学，特别是音乐作品的研究方法，是会议讨论得较多的议题。音乐史的内容包罗万象，但是其核心还是音乐作品。音乐作品是整个音乐史的基础，是引发音乐史学全部研究课题的枢纽。如果对作品的音乐本体得不到正确的解释和评价，那么，音乐史学乃至整个音乐艺术就根本不可能健康、深入地发展。从目前的研究状况看来，人们对这个基本音乐现象的认识和研究方法问题，并没有真正解决，在现有音乐论著中一些有影响的研究方法，就很值得商榷，而要解决其中的问题，找出一个能够反映音乐规律和本质的科学研究方法，则是一个很艰难的任务。因此，会议建议1994年在全国召开一个专门探讨音乐作品研究方法的研讨会（即第三届外国音乐研讨会）。

音乐作品的研究方法问题，不仅是史学问题和单纯的方法问题，要对作品作出符合实际的解释和评价，正确说明音乐形式与作者的情感、思想和生活的关系，说明作者世界观与社会心理，与艺术、文化、哲学、道德、宗教乃至政治等其它社会意识形态的关系，以及与更遥远的社会生产力和生产关系的发展水平的关系，就必然要涉及音乐美学、艺术美学、哲学、心理学、社会学等领域的理论问题，所以，我们要解决音乐作品的研究方法，必须把史学研究与理论研究，首先是与音乐学的理论研究结合起来。于润洋指出，音乐史学研究水平的提高关键在于，加强和深化音乐学学科的历史形态和理论形态之间的相互融合，相互渗透，使史学研究具有更高的理论深度。他建议1994年的研讨会联合音乐美学界的同行们，共同探讨作品的研究方法，以求史学研究水平的提高。于润洋的见解和建议，使与会者很受启发，得到大家的赞同。

碰头会上，于润洋、杨燕迪等还介绍了释义学等现代美学思想以及西方对歌剧音乐的研究方法。为了牢牢抓住音乐的特殊性，深入讨论问题，与会者认为，1994 年的研讨会还是选择纯音乐作品为好，参会者以一个作品为例，说明揭示音乐作品内容的途径。

二

基督教与西方音乐的关系，也是近年来西方音乐研究的热点。1991 年初中国艺术研究院音乐研究所曾组织过以“基督教与西方音乐”为专题的读书会，会上有关专家和研究人员就“西方不同历史时期的不同宗教观念”，“基督教与西方文明”，“基督教音乐”，“如何看待基督教与西方音乐的关系”，“如何看待中世纪音乐”，“宗教音乐与世俗音乐”等专题，做了报告、发言和讨论。会后大家又继续对会议主题进行了新的思考，其中，李应华的文章《对‘基督教与西方音乐文化问题’的重新思考》对问题做了深入的探讨。

音乐文化作为一种社会意识形态，不仅受制于不同历史时期的经济基础，同时与上层建筑的其它意识形态之间也存在密切的联系。其中，西方音乐与宗教的关系尤为紧密和直接。有人说，西方音乐是“以基督教文明为基质发展起来的艺术音乐”。这种提法虽然可以商榷，但是应该承认，基督教自公元 4 世纪（成为罗马帝国国教并传遍欧洲）延续至今前后 16 个世纪，作为西方社会的一种精神支柱，对包括音乐在内的整个西方文明有着极其重大而深刻的影响。对音乐的这种影响不仅表现在，基督教教会本身的典仪音乐在西方音乐生活中占有重要地位；历代作曲家采用宗教的题材和音乐体裁写了大量的作品；作曲家的其它作品中也经常包涵着宗教情感，更重要的是，基督教与西方音乐之间还存在着更为深刻的、潜在的、广泛的精神联系，因而可以说，不了解基督教，我们对西方音乐的研究将很难深入进行。

然而，对于西方音乐具有如此影响的基督教文化，长期以来，

由于思想上的封闭和禁锢，我们对它的认识一直存在片面性，经常把基督教仅仅视为精神鸦片，把教会专制统治下的中世纪仅仅视为“黑暗、愚昧、反动”的象征，“科学、文明、进步”的对立物。因此，今天我们很有必要以辩证的、历史的和唯物主义的观点，重新认识基督教，认识基督教对西方音乐的影响，认识基督教在西方文明史上的作用，在音乐各历史时期的作用，尤其需要重新审视中世纪这段音乐历史。中世纪是西方音乐宗教问题的源头，过去我们宗教观念中的一些片面性，往往由此产生，对它的认识经常影响我们对文艺复兴，启蒙时期，古典主义，浪漫主义乃至20世纪等后来西方各时期音乐历史的研究。从目前中国的工作状况来看，对中世纪音乐的研究仍是薄弱环节，因而我们很需要介绍西方在这方面的研究成果。西方史学界很重视对中世纪音乐的研究，尤其二次大战后在这方面做了大量工作。为此，1991年的读书会决定组织全国十几位西方音乐研究人员共同选译保罗·亨利·朗格所著的《西方文明中的音乐》。这个浩大的翻译工程已于1992年陆续完成并部分发表。

保罗·亨利·朗格是美国著名的音乐史学家，他的著作《西方文明中的音乐》是音乐史学中文化史流派的代表作之一。这次翻译的内容仅是书中有关中世纪的部分，从第五章至第八章。第五章《格里高利艺术及其影响范围》，全章九节主要讲述了格里高利音乐和它的艺术理论、哲学观念，它在欧洲的广泛影响及其最后的衰落（刘军、刘石等译，将由《中央音乐学院学报》发表）；第六章《格里高利艺术的进一步传播》，全章十一节主要讲述了格里高利艺术对中世纪世俗音乐、戏剧的影响，介绍了中世纪的抒情诗歌，骑士艺术和吟唱诗人，游吟诗人，恋诗歌手等（欧阳蕴、刘红柱、李应华等译，《中央音乐学院学报》1991年第四期——1992年第二期）；第七章《哥特式音乐》，全章三节主要讲述了中世纪盛期哥特式音乐的兴起，复调的产生和早期复调的特点（沈旋译，《音乐艺术》第一期）；第八章《新艺术》，全章八节主要讲述了中世纪秩序的崩溃和向文艺复兴的过渡，新艺术和新的美学

思想的产生（由天津音乐学院负责翻译，将由《中央音乐学院学报》发表)。《西方文明中的音乐》有关中世纪章节的翻译，为我国西方音乐史的研究提供了有价值的参考资料。

修海林的《中世纪神学氛围中的音乐思想》(《音乐艺术》第一期）是1992年发表的有关中世纪的音乐论文。这篇文章论述了作为教会奴仆的宗教仪式音乐，以及当时“重声乐轻器乐，重歌词轻曲调，重说教轻情感”的音乐观念和音乐美学理论；中世纪宗教神秘主义始祖普罗丁关于美“来自神明的理式”的音乐美学思想；中世纪基督教神学重要代表圣·奥古斯汀由“数”论出发，排斥音乐的情感表现，使之为宗教教义服务的音乐观；中世纪音乐的情感作用与教义的冲突，新旧音乐思想的矛盾，新音乐、新的音乐风格的诞生，世俗音乐的发展以及它们对文艺复兴新时期到来的孕育作用。

目前，我国有关“基督教与西方音乐的关系”的译文、论文还不多，但是它们的意义在于，音乐史学领域这一重大而艰巨的探索旅程已经起航。

三

关于西方音乐作家、作品和音乐思想的研究，1992年内主要音乐刊物发表的文章和译文、选题比较分散，未能形成集中的专题研究。有关作家作品分析的要目如下。

杨燕迪的《莫扎特歌剧重唱中音乐与动作的关系》(《音乐艺术》第二、三期)，这篇文章通过对《唐·乔凡尼》、《费加罗婚礼》中两首重唱曲的分析，论述了莫扎特用音乐体现动作情节上的天才创造和这一贡献在歌剧史上的革命意义。同时，杨燕迪还翻译了美国著名音乐学家约瑟夫·克尔曼的《作为戏剧的歌剧》，其中第五章“莫扎特”，第六章“威尔第的《奥泰罗》传统歌剧”，登载在《歌剧艺术》第一——二期和第四期上。

唐娄彝的《瓦格纳音乐剧评述》(《人民音乐》第三期)，文

章分析了瓦格纳从传统歌剧到音乐剧的创作变革历程，论述了他的音乐剧的基本风貌。

为纪念普罗科菲耶夫诞辰一百周年，彭志敏发表了题为《普罗科菲耶夫早期创作中的兼融风格》的文章（《音乐探索》第一期），分析了普氏兼融“古典的”、“创新的”、“动力的”、“抒情的”和“玩笑的”五条主线，并从兼融中寻求“个性”的创作风格。

孙维权的《先驱者之路》（《中央音乐学院学报》第二期）这篇探讨李斯特和声思维与和声方法的文章，同时也触及了李斯特的美学观点和创作思想，指出黑格尔的辩证法思维和变化发展的美学观点，是李斯特在和声语言上自觉突破古典规范，不断追求创新的理论基础。凌瑞兰的《李斯特的钢琴音乐》（《乐府新声》第一期）是李斯特诞辰180周年（1991）的纪念文章，这篇文章通过分析李斯特钢琴音乐的文学性、技巧性、民族性和在主题、和声结构上的创新，论述了李斯特在世界音乐史上的重大贡献和影响。

吕荳的《浅析阿尔贝尼兹的钢琴作品创作的民族风格及〈海港〉的演奏》（《音乐探索》第三期），文章高度评价了这位首先在自己的创作中把本国丰富的民间音乐和高度的专业技巧融合起来，从而把本国的音乐艺术带上国际乐坛的西班牙作曲家。

朱敬修的《科普兰的创作精神与启示》（《交响》第一期），文章通过对科普兰创作的分析，论述了这位最能体现美国民族特点，贴切地表现美国风土人情，反映纷乱的美国社会的作曲家的创作精神。

何平的《论贝多芬钢琴奏鸣曲的和声特色》（《乐府新声》．第一期），这篇主要探讨技术问题的文章也涉及了贝多芬的哲学思想和革新精神。

金兆钧、金丽钧的译文《音乐诗学六讲》（《中央音乐学院学报》，第一、二期），这是斯特拉文斯基的学术讲演稿。此稿既是作曲家对个人创作实践的思考，也是他作为一个新古典主义者的

美学观念的阐发。讲稿涉及音乐创作，音乐形态学，音乐批评和表演等内容。

朱晓蓉的译文《德彪西谈话录》（《人民音乐》第五期），在这篇关于创作问题的随意谈话中，我们可以了解到德彪西的音乐思想。有关德彪西的文章还有彭永启的《德彪西音乐创作中的‘艺术直观’》（《乐府新声》第一期）。

刁蓓华的译文《梅特涅尔与舒伯特风格比较》（亚·布加耶夫斯基著）（《黄钟》第一期），作曲家、钢琴家梅特涅尔与斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫同为20世纪俄国钢琴音乐三大代表。文章论述了梅特涅尔的成就和他与舒伯特在风格上的共同点和差异。

有关音乐学家的文章有蔡良玉的《悼念美国音乐学家吉尔伯特·蔡斯》（《人民音乐》第十二期）。文章高度评价了这位美国音乐史学的开拓者和他的作为美国音乐史里程碑的代表作《美国音乐》。

在断代史，分国、分类史和音乐思想研究方面，文章要目有：

修海林的《文艺复兴时期人本主义思潮中的音乐美学思想》（《音乐艺术》第三期），作者从“对音乐的快乐与和谐的追求”，“音乐分类上人的主体地位的确立”，“人文主义者对音乐情感表现的追求”三个方面，阐述了文艺复兴时期音乐艺术中的人本主义思潮。

管建华编译的《现代音乐的痛苦》（H·普莱曾兹著）（《乐府新声》第二、三期），文章指出当代严肃音乐创作出现危机，如和声的危机，旋律的危机，管弦乐的危机，作曲家的困境，而关键的所在则是作曲家与听众的分离。

《中国音乐》第一、三期刊登了杜亚雄研究美国印第安音乐的两篇文章：《美国印第安人的音乐》、《美国印第安人契皮瓦部落的音乐》。

《交响》上陆续登载了翟学文翻译的《苏联钢琴艺术史》。《人民音乐》第六期和《歌剧艺术》第一——二期发表了两篇反映前苏联音乐状况的文章：《莫斯科大剧院的危机》和《俄罗斯歌剧的

潜行危机》。

四

1992年出版的比较有代表性的著作是蔡良玉的《美国专业音乐发展史》。这是我国第一部介绍美国专业音乐发展的论著，它填补了我国西方音乐史的一个空白。作者没有套用欧洲音乐史的模式，而是在美国音乐学家研究成果的基础上，根据美国这个多种族移民国家独特的音乐现象，力求写一部具有美国特点的美国音乐史。这本书论述了美国专业音乐的发生、发展、社会背景和文化环境，并对各时期有代表性的音乐流派、作曲家及其思想和创作进行了概要的介绍和分析。

本年度出版的图书还有翟学风介绍亨德尔生平和作品的欣赏丛书《我的目的是使人们高尚起来》。

五

1992年比较重要的国际学术活动有，前苏联音乐学家霍洛波娃在中央音乐学院的讲学活动。她介绍了60年代以来前苏联作曲家的作品，主要对这些作品进行技术理论上的分析，同时讲述了作品的艺术风格和创作思想；法国音乐学家弗朗索瓦・马什也在该院就“动物音乐学”、“音乐与神话”、“作曲家的内心历程”等课题，进行了学术交流活动。

中国音乐美学1992年景观

宋　瑾

视界中的表象：可分为以“音乐美学”为对象的研究、音乐美学研究、古今中外美学思想介绍与研究、音乐美学对话以及音乐美学研究新动向五个部分。

1. 关于音乐美学哲学基础的研究及元学研究

继第四届全国音乐美学学术会议关于音乐美学哲学、“美学学”研讨之惯性运动，由韩锺恩和宋瑾发起哲学基础的再研讨，响应者众，但年度内完成计划者不多。韩锺恩郑重亮出“唯人主义”哲学旗帜及“人与人相关”（实体的人与观念了的“人”相关）的音乐本体观①。宋瑾完成了由“人”（类、个体）到“我”（本我、自我、超我）的递归，提出“心灵的真实”的哲

学观②。罗小平认为要以马克思主义价值论为音乐美学研究的基点，且界定美学本质为“研究审美价值的哲学学说”，并以此作为音乐美学与一般音乐理论的区别所在③。

在元学方面，王宁一从探讨音乐美学研究对象入手，得出音乐美学的学科定义：“音乐美学是研究人类音乐立美审美实践普遍规律的一门特殊的艺术哲学。”④茅原从人与对象的三种关系（即“反映”、“利害”和“审美”关系）的探察开始，对音乐美学的学科性质作了描述：“音乐美学属于文艺美学和应用美学的范围，是其中的一个分支，是研究人类音乐审美活动的本质和规律的学科”⑤。周海宏在《音乐美学研究中的方法论问题》⑥一文中指出“新方法不是解决所有理论问题的灵丹妙药”，区分了“作为体系的方法”与“作为工具的方法”，并正面提出个人对研究方法的意见。

2. 音乐美学研究

（1）综合研究。人民音乐出版社出版了张前、王次炤合著的《音乐美学基础》一书，“作者在宏观审视音乐美学最基本问题时对某些具体问题进行微观探索”⑦。韩锺恩研究了音乐美的构成方式，提出了音乐美学对象的总体构想（部分）⑧，并以此透视当代音乐的“深度模式”⑨。音乐是“人与人相关”逻辑关系的历史体现；是主体后的对象，是对象化的主体；是与“天地人神共在”同和之“工”、之“器”；音乐是人的创造，是人创造的——此即韩锺恩的音乐本体观。王建高、邵桂兰合作研究音乐审美过程，认为“化”是移情过程的实质，即通过主客体“双向往返和过滤、积淀的移情运动”而达到二者的“同化”⑩。孙佳滨《论音乐的表现》⑪一文以作品为轴，研究了作曲、表演和听众三方面的“表现”。牛龙菲将以往的研究积累置于新综合的视域中，提出“新的音乐艺术模型”，即“自同态转换群集”⑫。邢维凯对音乐作品“原作”的存在提出新见解，认为原作是“超验于它的任何物质显现体之上的一种存在”，是人意识中“独特的感性样式”⑬。

（2）个别方面研究。比较美学方面的成果有孙星群的《礼乐

中和与中道和谐——中国先秦与古代希腊音乐美学思想比较》⑭。接受美学方面有唐娄彝的《音乐内容的多义性和接受理论》⑮，宋瑾的《音乐的拓朴变形与审美的恒常知觉》⑯。其他方面有谷音对音乐中的“丑”的研究⑰，栾桂娟对音韵美的研究⑱，王红梅关于散板音乐美的研究⑲，骆红格对凉山彝族民歌表现形式及审美特征的研究⑳，马峰明对东乡族花儿美学特征的研究㉑，王次炤对施光南歌曲创作美学特征的研究㉒，等等。

较为突出的是表演美学方面的研究。张前发表了音乐表演美学系列文章，提出了“真实性与创造性的统一”、“历史性与当代性的统一”、“技巧与表现的统一”的音乐表演美学原则㉓。其他成果有李双彦的《论两种载体形式的审美重合——演奏艺术中音、情、技的系统力感三探》㉔，张锐的《美——我的十二个愿望》㉕，王甫建的《朴实无华方为美——对民乐表演中的一些问题的看法》㉖和奉山的《“演奏意念”论》㉗，等等。

3. 对古今中外音乐美学思想的研究与介绍

《中央音乐学院学报》连续登载了一批研究、介绍近现代国外学者美学思想与理论方法的文章。如金兆钧、金丽钧合译的斯特拉文斯基的《音乐诗学六讲》㉘，刘康华介绍尤·霍洛波夫分析理论与方法的文章㉙，王路介绍阿多诺对勋伯格十二音音乐分析的文章㉚，还有刘红柱、陈丹布关于尤金·纳莫理论思想（讲座之一㉛与讲座之二㉜）的译文，孙维权研究、介绍李斯特和声思维与方法中的美学思想的文章㉝，等等。上海音乐学院学报《音乐艺术》连载了修海林关于西方中世纪、文艺复兴时期和十七世纪重要的音乐思想和音乐美学思想的介绍与研究的系列文章㉞。中国音乐学院学报《中国音乐》则连载了修海林的《古代音乐美学文论笔札》㉟。较系统介绍国外美学思想的文章还有茅原的《哲学家的美学》㊱和《音乐家的美学》㊲。个别方面介绍者有洪模的《现代西方音乐美学中的释义派》㊳，彭永启的《德彪西音乐创作中的“艺术直觉”》㊴，顾旭光的《汉斯立克及他的〈论音乐的美〉》㊵，等等。

在中国古代音乐美学的研究与介绍中，解“大音希声”之谜者仍不少。李槐子认为“大音并非无声”㊶，庄曜亦将“大音希声”置于老庄美学思想大系中重新审视㊷，周武彦则从“天人合一”之缘起开始，对“大音希声”做历史性“定格”㊸。其他方面：胡健对墨子的“非乐”与“禁乐”作了新探索㊹，郑锦扬从音乐接受角度提取出古代的“听乐意象”㊺，周武彦从骨辞“四风”考释中追踪音乐与“风”的源流㊻。此外，研究介绍古代和近现代名家思想者有蔡仲德的《董仲舒的音乐美学思想》㊼，修海林的《陶潜的音乐美学思想》㊽，还有芳原对王光祈美学观的研究㊾，等等。

4. 音乐美学对话

关于“和律论”之争又起二波：其一，对蔡仲德于1991年连载于《人民音乐》的关于“和律论”的“再质疑”㊿，李曙明作出反应，亦在该刊连载对“和律论”的“再研究”系列，重申“音心对映”的辩证性质和音乐的“全息存在”方式(51)。而蔡仲德在致牛龙菲的信中，仍认为“音心对映论”陷于“自律论——唯音论的泥潭”(52)。其二，在李曙明、王宁一和牛龙菲之间进行了往返数回合的关于“音心对映”及“内容形式”的三角对话(53)。

5. 音乐美学研究新动向

之一：中央音乐学院 发生以于润洋为首的“作品分析中介式”美学研究群体行为。于润洋早在1991年第四届全国音乐美学研讨会上就非正式提出这种研究样式，这是基于他“以‘音乐的本质’为主要对象”的音乐美学元学观(54)和“抓住音乐的特殊性”、“不要离音乐太远”的方法论观点(55)的。可以预期，这些研究将在来年开花结果。

之二：中国艺术研究院音乐研究所与福建艺术研究所合作项目《当代20世纪中国音乐美学志述》上马，由王宁一、韩锺恩、郭祖荣、宋瑾（特邀）为主要承担者(56)。该项目旨在绘出本世纪中国音乐美学研究的全局概貌，并为“当事人”立传。

现象分析：研究的“生态”面貌与对话的“交通”状况。

（1）研究的“生态”面貌：其一，“人”的哲学意识产生并

凸现于各层面研究中。人们离开了“自我遗忘”的梦幻岛，在追踪“对象”的同时，没忘记追踪“追踪者”，因此真正捕获了存在于追踪之中的对象。如“唯人主义”、“主—客互存”、“音—心互映”等等。其二，音乐美学与元学构成“蛋与鸡”的原始悖论——一方面互为存在前提，另一方面二者之间的问与答往往变质为设问与反问。于是出现了综合研究，即将元学的“上层建筑”与学科的“底层建筑”复合起来，形成学术的“新生带”(57)。其三，由于“学术共同体”松散，自由个体呈自创生状，分工亦为自由选择，所以学术研究的“板块”随机分布。

（2）对话的“交通”状况：有三种对话，一种为正面交锋，如“音心对映”的争论；一种则是含蓄对垒，散见于一些文章的“否定”文字；再一种是志同道合者之间的笔谈。总体上看，学术对话不多，“交通”不拥挤。然而，“交通规则”似不统一。不论哲学基础、学术目的、语言选择（语义、语用）等均不甚一致，有些方面甚至相反。也许，关于学术对话，尚需作专门的深入的研究与约定。

期待：体恤音乐美学之“情”，放纵学科研究之“鱼”，构架学术对话之“桥”。

（1）开辟元学研究新课题。例如，美学是纯粹知性的吗？这个问题没解决，学科约定的研究与学术对话（尤其是后者）就难以全面、深入、高效地进行。显然，如果美学不仅仅是认识性、科学性的，而且是艺术性的，如果有的美学认识是基于价值选择的，即它反映的不仅仅是“有什么”、“是什么”等等，而且是“应该有什么”、“应该是什么”等等，那么，该学科便是有“情”的，它还反映人们的美学理想、美学态度，如同宗教，不能待之以理性逻辑框架。

（2）深入学科的常规和非常规研究。应放纵学术研究之“鱼”，让它探遍音乐美学已发现和未发现的“海域”，要鼓励或自我激励探索精神和创新精神，如同对待科学和艺术发明一样。

（3）加强学术对话的话语系统的研究。如果兼具科学性与艺

术性的美学允许兼用“无色语言”和“有色语言”（即苏珊·朗格在《形式与情感》一书中所说的逻辑性语言与造型性语言——诗性语言），那么，对话本身的规定性对语言有什么要求呢？是否只能用“无色语言”？或只要用同一种语言即可？无论如何对话必须在可通约的层面中进行，必须有共同的约定和规则，这一点是可以肯定的。

注　释

①韩锺恩：《人与人相关——关于音乐美学哲学基础及其他的读解》，福建省艺术研究所《现代乐风》第9期（专辑）。

②宋瑾：《心灵的真实——关于音乐美学哲学基础的思考》，《现代乐风》第10期

③罗小平：《再谈音乐美学的哲学基础》，《现代乐风》第11期。

④王宁一：《关于音乐美学研究对象问题的思考》，《音乐研究》1991年第3期、1992年第1期。

⑤茅原：《音乐美学的学科性质及其意义》，单林整理，《艺苑》1992年第1期。

⑥周海宏：《音乐美学中的方法论问题》，《中国音乐学》1992年第1期。

⑦吴朋：《扎扎实实，求索不懈——读〈音乐美学基础〉》，《音乐研究》1992年第4期。

⑧韩锺恩：《音乐美的构成方式——音乐美学对象总体构想Ⅰ》，《星海音乐学院学报》1992年第3期。

⑨韩锺恩：《当代音乐的深度模式：〔自然的人文化〕》，《音乐探索》1992年第4期。

⑩王建高、邵桂兰：《试论音乐审美移情过程的实质及其主客体关系》，《艺苑》1992年第1期。

⑪孙佳滨：《论音乐的表现》，《中国音乐学》1992年第4期。

⑫牛龙菲：《新的音乐艺术模型——“自同态转换群集”概说》，《星海音乐学院学报》1992年第2期。

⑬邢维凯：《试论音乐作品的“原作”》，《文艺研究》1992年第1期。

⑭孙星群：《礼乐中和与中道和谐——中国先秦与古代希腊音乐美学思想比较》，《音乐艺术》1992年第2、3期。

⑮唐娄彝：《音乐内容的多义性和接受理论》，《乐府新声》1992年第3期。

⑯宋瑾：《音乐的拓朴变形与审美的恒常知觉》，《艺术论丛》（福州）第7期。

⑰谷音：《试解“谜”中之“谜”——丑在音乐中》，《乐府新声》1992年第2期。

⑱栾桂娟：《音韵美——中国传统音乐的精华》，《音乐研究》1992年第1期。

⑲王红梅：《散板音乐的美）（上）、（下），《乐府新声》1992年第1、2期。

⑳骆红格：《凉山彝族民歌的表现形式及审美特征》，《中国音乐》1992年第1期。

㉑马峰明：《忧郁的民族，悲怆的花儿——试论东乡族花儿的美学特征》，《西北民族学院学报哲社版》1992年第4期。

㉒王次炤：《施光南歌曲创作的美学特征》，《中央音乐学院学报》1992年第3期。

㉓张前：《正确的作品解释是音乐表演创造的基础》，《中央音乐学院学报》1992年第1期；《论音乐表演创造的美学原则》，《中央音乐学院学报》1992年第4期；另有两篇发表在该学报1991年。

㉔李双彦：《论两种载体形式的审美重合——演奏艺术中音、情、技的系统力感三探》，《音乐探索》1992年第1期。

㉕张锐：《美——我的十二个愿望》，《艺苑》1992年第2期。

㉖王甫建：《朴实无华方为美——对民乐表演中的一些问题的看法》，《中央音乐学院学报》1992年第3期。

㉗奉山：《“演奏意念”论》，《音乐探索》1992年第4期。

㉘金兆钧、金丽钧合译：斯特拉文斯基《音乐诗学六讲》，《中央音乐学院学报》1992年第1、2期。

㉙刘康华：《二十世纪和声的共同逻辑原理与分析方法——尤·霍洛波夫的理论与方法》，《中央音乐学院学报》1992年第1期。

㉚王路：《否定、矛盾与出路——阿多诺对勋伯格十二音音乐的分析》，《中央音乐学院学报》1992年第2期。

㉛刘红柱译：《分析理论与演奏和解释的关系（讲座之一）》〔美〕尤金·纳莫，《中央音乐学院学报》1992年第3期。

㉜陈丹布译：《旋律的“遗传密码”内含——实现模式生成的认知结构（讲座之二）》〔美〕尤金·纳莫，《中央音乐学院学报》1992年第4期。

㉝孙维权：《先驱者之路——李斯特和声思维与和声方法初探》，《中央音乐学院学报》1992年第2期。

㉞修海林：《中世纪神学氛围中的音乐思想》，《音乐艺术》1992年第1期；《文艺复兴时期人本主义思潮中的音乐思想》，《音乐艺术》1992年第3期；《十七世纪唯理论思潮中的音乐美学思想》，《音乐艺术》1992年第4期。

㉟修海林：《古代音乐美学文论笔札》，《中国音乐》1992年第2、3、4期。

㊱茅原：《哲学家的美学》，《艺苑》1992年第2期。

㊲茅原：《音乐家的美学》，《艺苑》1992年第3期。

㊳洪模：《现代西方音乐美学中的释义派》，《音乐研究》1992年第1期。

㊴彭永启：《德彪西音乐创作中的“艺术直觉”》，《乐府新声》1992年第1期。

㊵顾旭光：《汉斯立克及他的〈论音乐的美〉》，《文艺理论家》（南昌）1992年第3期。

㊶李槐子：《大音并非无声——也解"大音希声"》，《中国音乐》1992年第3期。

㊷庄曜：《从老庄的美学思想看大音希声》，《艺苑》1992年第4期。

㊸周武彦：《释〈大音希声〉》，《文艺研究》1992年第4期。

㊹胡健：《"非乐"与"禁乐"——墨子音乐思想的新探索》，《淮阴师专学报哲社版》1992年第1期。

㊺郑锦扬：《中国古代的听乐音象》，《福建师范大学学报哲社版》1992年第4期。

㊻周武彦：《骨辞"四风"考释——我国上古音乐美学探赜》，《星海音乐学院学报》1992年第2期。

㊼蔡仲德：《董仲舒的音乐美学思想》，《中央音乐学院学报》1992年第3期。

㊽修海林：《陶潜的音乐美学思想》，《乐府新声》1992年第1期。

㊾茅原：《从王光祈论戏曲音乐谈到他的美学观》，《音乐探索》1992年第4期。

㊿蔡仲德：《"和律论"再质疑——兼评李曙明君之东西方音乐美学比较研究及其方法》，《人民音乐》1991年第2、3、4期。

(51)李曙明：《"和律论"再研究——〈"和律论"再质疑〉读后》，《人民音乐》1992年第1、2期（上、下）。

(52)蔡仲德：《与友人论乐书》之二，致牛龙菲，《人民音乐》1992年第10期。

(53)王宁一、李曙明、牛龙菲的通信将连载于《现代乐风》第11期及后期。

(54)于润洋：在1991年4月第四届全国音乐美学会议上的发言。

(55)于润洋：致宋瑾的信。

(56)韩锺恩：《为〔当代历史〕及其〔当事人〕立传——关于〈当代音乐美学〉研究课题的前期报告》，《音乐学术信息》1992年第2期。

(57)例如韩锺恩综合研究文论，见注①、⑧等。

1992 年音乐心理学研究综述

黄　虹

随着我国音乐心理学的发展，这一学科的任务已日益为人们所了解：进一步揭示人类音乐心理现象的本质及其发生发展的规律，并据此来推进音乐理论、实践领域的研究工作。同时，也已日益明确的是：这一任务是由心理学这个学科所特具的客观性、发展性、系统性研究原则、及其采用严格逻辑推理和变量控制来研究心理活动的科学实验、操作方法所决定的。这一点的明确对音乐心理学的学科建设有着重要的意义。

周海宏在《音乐美学研究中的方法论》①一文中指出："产生自音乐审美经验的问题，是不能在哲学范畴中化解的。无论从何种角度，从什么理论出发，只要在理性思辨的范畴中它就

将是永远无法解决的；反之我们应当把它置于具体科学的研究范畴——音乐心理学中去，才有可能使对这一音乐审美中的重要问题的研究取得根本性进展。”“那些依赖于经验的对象，应置于具体科学的范畴，以归纳逻辑与科学实证的方法加以研究”。还提到：在音乐心理学中研究概念范畴问题时，该“概念的可操作性是十分重要的前提”。

韩锺恩在《音乐·审美心理结构·学科建设》②一文中分析到：“心理是处于人的生理之上与人的伦理之下。”“成为‘存在与意识’或‘物质与精神’之中介，把‘形而下’与‘形而上’两个环节衔接了起来”。也谈及心理学研究中实验、操作手段是“不可少的”。

在揭示音乐心理现象及其发展规律方面，本年度有韩宝强的《音乐家音准感》③和周世斌的《十二平均律音程协和感实验研究》④两篇论文。韩、周均采用心理物理学实验方法，韩以音乐家为被试，进行了1. 音准分辨阈的测定，2. 同一性音准感的测定，3. 和声性音准感的测定，展示出音乐家音准感的一些基本状况。周则以音乐专业和普通专业大学生为被试，进行了十二平均律音程协和感差别阈限的测定。韩、周的目的都是从人的听觉心理角度为律学研究提供一些科学的数据。

普凯元《听觉思维》⑤一文对听觉心理过程的思维部分作了探讨。他提出“不应该用语言方面的思维一词来概括音乐方面相应的心理过程”，介绍了国外音乐心理学者提出的听觉思维概念，归纳出听觉思维的七个类型六个阶段，指出了听觉思维与音乐认知过程其它部分的区别。他认为“听觉思维是一个人尤其是儿童音乐才能的基础。”

本年度，仍有很多的研究成果是运用已发现、认识的音乐心理现象及其发展规律来解释、探讨音乐理论、实践领域的有关问题或问题的有关方面的。

音乐表演方面，有李双彦《论两种载体形式的审美重合》⑥和《音乐表演中的心象思维》⑦等文，这与作者以前所写的有关器乐

演奏艺术的一系列文章一起，在较高的理论层次上自成系统。他通过对物理、生理、心理几方面（重心在心理方面）的整体观照，深入探讨了演奏艺术中作品音响、情感思维、技能技巧的生成、发展及相互内在的联系。他指出“健全的演奏心理是其艺术生命力的象征，是音乐心灵的冲动和科学的理性精神的高度结合。在这种心理基础上，才可能在较高的艺术审美契机上引发完美的技巧，并使其自然地融汇于三圆重合的‘完形’审美心理之中。”同⑥

此外，又有奉山“演奏意念”⑧一说的提出，释之为“演奏心理意念和生理意念的高度融合后形成的下意识化的新的心理定势”同⑧，试图用以解释演奏的生理感觉和心理情感的联系，以及作品和欣赏者、演奏手法和音乐形象、技术训练和公开演奏等一系列相互对应的事物之间的内在联系。

还有欧景星对音乐表演中的即兴性的分析。他认为表演即兴性是“随心理场变化的表演变化⑨”，是“表演主体把有意识的积累变成了知觉‘本能’（无意识），又把‘无意识’闪现的光彩部分组合进有意识的既定表演方案中”的结果。

音乐创作和欣赏方面，有黄海澄的《通感与音画》⑩；辛丰年也谈到通感在音乐欣赏中的重要性⑪；肖鉴铮则试图以巴甫洛夫关于人的两种信号系统的理论解释音乐和语言为何难于沟通、“翻译”⑫；还有谭茗从审美心理角度剖析“蜀派《流水》之形神系统”⑬；蒲亨建运用心理学中分析器对刺激感受性的适应现象，探讨“乐音组合的最基本特征（数量或能量）与最初接受心理特征（心理负荷量）的基本关系”，认为一般“人们对于刺激量不等的音乐，其接受心理的负荷量是相对稳定不变的，……欣赏者的接受心理具有一种本能地适应刺激物能量变化的调节机制。⑭”刺激量大则感受水平低，刺激量小则感受水平高。

音乐教育方面，刘沛介绍了格式塔心理学关于人的心理的完型趋向⑮，还介绍了加拿大学者柏莱因所研究的体现“具备不同对照属性的音乐作品与欣赏个体的情感反应（如愉快、偏好、兴趣等）之间的关系⑯”的反U型曲线，并提出将它们用于指导音乐

教育实践，提高教学质量，提高学生音乐审美趣味。

郁文武、谢嘉幸编著的《音乐教育与教学法》⑰一书，也设有“音乐教育心理”一章，其中重心放在“以情感体验和聆听为引导的自觉性音乐整体结构能力的发展”。值得一提的是文中强调“聆听音乐是一个听觉——运动过程”，“听觉意象也是一种动觉意象”，音乐记忆力“不只是一种听觉表象的记忆，还包含肌体运动的记忆和情绪体验的记忆以及促使创造性想象产生的动机的记忆”，而肌体运动的记忆“是在下意识领域完成的”，因此音乐教育不可忽视音乐运动觉的发展。有关的文章还有崔洪斌的《浅谈当代学前儿童的音乐心理》⑱。

国外有关音乐心理学研究状况的介绍，有罗小平译多纳德·斯各脱、亚德里恩、莫菲特的《著名作曲家早年音乐才能的发展》⑲，唐继凯译詹姆斯·比门特的《听觉》⑳，宋莉莉、陈天祥译梅德森的《音乐实验研究中的心理学基础》㉑，子雨译萨拉C·福特的《对儿童大脑麻痹的音乐治疗》㉒等等。

全国首届音乐物理与音乐心理研讨会自1991年3月在北京现代物理研究中心举行之后，印发了会议论文集。这个研讨会“突破了我国现有体制下各部门互不往来的现状，沟通了各种学科的思维和治学方法，对促进我国文化的发展有深远的意义”㉓，对音乐心理学的发展影响重大。

注　释

①周海宏《音乐美学研究中的方法论问题》，载《中国音乐学》1992年1期。

②韩鍾恩《音乐·审美心理结构·学科建设》，载《人民音乐》1992年5期。

③韩宝强《音乐家音准感》，载《中国音乐学》1992年3期。

④周世斌《十二平均律音程协和感实验研究》，载《中国音乐学》1992年4期。

⑤普凯元《听觉思维》，载《中国音乐》1992年1期。

⑥李双彦《论两种载体形式的审美重合》，载《音乐探索》1992年1期。

⑦李双彦《音乐表演中的心象思维》，载《中国音乐》1992年2期。

⑧奉山《“演奏意念”论》，载《音乐探索》1992年3期连载。

⑨欧景星《音乐表演中的即兴性》，载《艺苑·音乐版》1992年4期。

⑩黄海澄《通感与音画》，载《人民音乐》1992年7期。

⑪辛丰年《弦内之音弦外听》，载《音乐爱好者》1992年6期。

⑫肖鉴铮《音乐—意会的艺术》，载《中国音乐》1992年2期。

⑬谭茗《蜀派〈流水〉之形神系统暨美感心理研究》，载《音乐探索》1992年2期。

⑭蒲亨建《音乐的刺激与感知》，载《星海音乐学院学报》1992年1期。

⑮刘沛《格式塔原则与音乐教育中的认识规律》，载《中国音乐教育》1992年2期。

⑯刘沛《影响学生音乐趣味的心理因素》，载《中国音乐教育》1992年6期。

⑰郁文武、谢嘉幸编著《音乐教育与教学法》，高等教育出版社1991年10月出版。

⑱崔洪斌《浅谈当代学前儿童的音乐心理》，载《人民音乐》1992年11期。

⑲罗小平译《著名作曲家早年音乐才能的发展》，载《星海音乐学院学报》1992年2期。

⑳唐继凯译《听觉》，载《中国音乐》1992年3期。

㉑宋莉莉、陈天祥译《音乐实验研究中的心理学基础》，载《中国音乐》1992年4期。

㉒子雨译《对儿童大脑麻痹的音乐治疗》，载《交响》1992年3期。

㉓邓先超语，转引自《全国首届音乐物理与音乐心理研讨会论文集》第109页。

音乐社会学研究

周耀群

1990——1992 年我国音乐社会学研究取得了一定的进展，但是与其他音乐学科相比较，音乐学术界对于这一学术领域的重视和研究，明显地存在着不足。

一、音乐社会学理论研究

音乐社会学研究在我国仍处于较薄弱的状况下，介绍了解国外这一学科的研究成果是必要的。《音乐社会学——音乐词曲词条汇辑》(金经言、曾遂今、乃章等译，人民音乐出版社 1990 年出版）一书汇辑了德国、前苏联、美国、西班牙等国的音乐社会学家分别在一些重要音乐词典上撰写的“音乐社会学”条目，及一些

论著的重要章节，简捷概括地介绍了本世纪80年代初以前，国外音乐社会学研究发展的概况。音乐社会学是一门非常年轻的学科，关于这一学科的基本理论问题，各国学者在一定程度上达到了共识。关于这一学科的几种定义：“音乐社会学，一门研究音乐与社会之间相互关系的学科”。“它是从社会的角度出发来阐释音乐领域内各种现象的一门科学……”“音乐社会学是一门关于音乐对社会的影响，以及在音乐创作和演奏中这一影响的反映的科学。换言之，这是一门关于音乐与社会在音乐社会功能范围内相互影响的规律的科学”。音乐社会学不同于传统音乐学把音乐作品作为研究的主要对象，而是把音乐家、音乐作品和听众或观众之间相互影响和依存关系，作为审视的主要对象，即对音乐生产者社会集团、音乐产品和消费者社会集团进行研究。而协调这三者关系的两个重要方面，音乐传播和音乐体验问题也是音乐社会学研究的中心问题。从社会学的角度看，音乐的生产与消费是统一的。西方音乐史主要研究书面记录下来的艺术音乐，而音乐社会学研究的社会音乐文化层面更为广阔，书面记录的与口头留传的音乐，艺术音乐、民间音乐和大众音乐都在它注视的范围之内。音乐社会学不仅研究音乐与社会相互关系的一般规律的理论（系统性部分），也研究历史上不同的社会音乐文化形态（历史性部分）。然而在学科研究对象的范围及方法等问题上，各家存在着明显的分歧。

近三年来国内发表的与音乐社会学理论相关的文章及译文不多。任吉祥的《试论群众音乐社会学的对象》(《人民音乐》1992年第8期）尝试从理论上阐述群众社会学的含义及对象。周耀群的《一种有价值的音乐历史研究方法》(《中央音乐学院学报》1990年第4期）介绍了亨利·雷纳的两部音乐社会史著。评述了作者如何用社会学的视角和方法，从与音乐创作直接相关的音乐保护人、听众和演出者对音乐风格的影响，作曲家的社会功能和生活与音乐的关系，社会环境、政治对音乐的影响等方面，探讨音乐与社会相互关系的历程。阿萨菲耶夫的《音调论》（曾祥华译，

《艺苑》1990年第二期、连载）是一部把反映论应用于音乐创作研究的著作。作者以一种超出个别作品的“时代音调词汇”的理论，阐述了富于社会时代含义的音调型的历史演进发展。此著对音乐社会学的发展具有重要意义。阿列克谢耶夫的《音乐中的“双语现象”》（戴明瑜译，《黄钟》1990年第三期）一文虽然是从音乐语言文化的角度，论述了音乐口头创作——书面创作的对立现象，但这也是音乐社会学关心的课题。作者认为：双语现象代表了两种本质不一致的音乐思维类型。文化中的口头和书面的因素相互是不通融的，口头音乐文化的模式不能无保留地转到书面音乐文化中，但是它们却是相互补充的。

二、社会音乐生活研究

尽管音乐社会学的理论尚不成熟和完满，但是我国的一些敏感的音乐学者已经开始认识到，用音乐社会学的视角和方法来探讨我国社会音乐生活的必要性。李江的《音乐生态环境的失衡及其调整》（《音乐研究》1991年第四期）一文提出当前我国音乐市场严肃音乐与通俗音乐产品在结构比例上失调，音乐传播领域活跃而混乱，音乐文化市场失控等问题。认为应从加强对音乐家进行社会主义精神教育，加快音乐立法和充分发挥国办音乐企事业的主渠道作用等方面来调控音乐文化市场。冯灿文的《体裁概念在音乐社会学中的意义》（《黄钟》1990年第二期）一文主要以当代两大类音乐体裁即专业音乐和通俗音乐为对象，探讨了西方社会对它们的接受情况，及在思想、舆论和经济上的支持情况。作者对我国音乐体制进行分析后提出，对于专业音乐和通俗音乐应实行不同的政策、法规和制度。王芳宪的《试述作曲家权益的集体管理》（《音乐探索》1992第三期）述及音乐生产者群体经济利益的著作权问题，作者对著作权管理形式之一的集体管理，及其用于音乐作品管理的特殊性进行了理论探讨，并提出关于我国建立词曲作家集体管理机构的思考。

三、通俗音乐研究

通俗音乐在当代社会中消费广泛，它的发展与社会密切相关，因而关于通俗音乐的生产、传播和消费现象的研究是音乐社会学的重要课题之一。杨晓勋的《中国流行音乐传播预测的理论与实践》（《中国音乐学》1990年第四期）是一篇流行音乐在我国传播消费情况的调查报告。作者以控制论的理论模式，对社会的不同职业音乐消费群体，听众的音乐能力与欣赏选择，传播媒介，社会评论对个人态度的影响和听众消费行为及条件等问题采取问卷调查，并对调查结果进行了一定的推论。曾遂今的《大众音乐理论述略》（《音乐学术信息》1992年第四期）一文指出，随着大众传播媒体的兴起和不可逆转的大众音乐现象，使我国学者们也从精神文明建设的角度和创作的角度来思考它。任何时期的大众音乐在内容或形式上也许都是鱼龙混杂的，只不过因传播手段不同而表现不同。查尔斯·哈姆的《关于衡量音乐流行度的一些认识》（乃章译《音乐学术信息》1992年第二期）对于流行音乐在美国的不同传播媒介中所做的流行度测定，进行了比较衡量。音乐社会学的理论和实践应摆脱西方音乐文化中心论的束缚，使它面向更广泛的社会文化类型。彼得·曼纽尔的《非西方流行音乐析论》（乃章、朴实译，《中国音乐学》1991年第一期）就是这方面的有益尝试。作者把西方文化工业社会中关于流行音乐研究的理论经验，置于社会文化类型不同的非西方国家进行更深入的探讨。

音乐社会学是一门年轻而又急待发展的学科，尽管这一学科的一些重大理论问题尚未取得突破，然而对于历史的和当前的许多音乐现象的独特阐释，已显示出这一学科的前景。我国在音乐研究方面历来有重视音乐与社会的关系的传统，但是这并不等于我们已经掌握了科学系统的研究方法。因而音乐社会学的理论和实践必然成为我们音乐理论建设中的一个不可缺少的重要部分。

音乐学方法论

王 晡

1992年中音乐学方法论的专述并不丰足，但我们也不必担心须在这里作“无米之炊”，因为“方法论”的界定实际上存在着更宽泛的可能性，也因为非方法论专述的音乐学论著中实际上潜含着丰富的方法，更因为方法在学术研究行为中具有制约性的重要意义。

在为数甚少的有关**方法论的专述**中，周海宏的《音乐美学研究中的方法论问题》（《中国音乐学》·1——未标年号者皆为1992年，下同）是不多见的范例之一。他的文章以“方法论的成熟是一个学科成熟的基本标志之一”开篇，急呼音乐美学研究已经“到了对方法论问题进行全面反思与整理的时候”。他把方法理解为“作为体系的方法”和“作为工具的方法”这

样两种，出于“无论从何种理论体系出发，方法永远是针对对象的，不同对象要求不同方法”，因而他“反对将体系作为方法”，在文中主要论述“作为工具的方法”。他提出了“元素提纯、语义还原、元素分离、界清范畴和层次化描述”的音乐美学研究方法，把“逻辑的合理性、证明的完备性、简洁性和开放性”作为理论价值评估的常规标准。特别是他认为由于不具备自然科学理论的“概然性”，音乐美学研究对其历史有必要采取“怀疑主义”的态度，“与前人站在同一起跑线上”，而不是站在前人的肩膀上。

音乐学的方法可以有**三个层次**：程序——操作性方法，学科——体系性方法和哲学——认识论方法。袁静芳的《乐种学导言》（《中央音乐学院学报》·1）有一节“乐种学方法论原则”的专述，把同样也适用于乐种学研究的科学研究方法分成“哲学方法、一般科学方法和专门科学方法”三个层次，与这里所谈的有些相似。

一、**程序——操作性方法**处在基础地位，它遍布于学术研究的各个具体领域的工作中。以立论、本论和结论的三段式为标志的学术研究，从探寻和设立问题始，进行各种程序方式的操作，到叙述其结论完成，尤其是在中间环节，各种方法具有各自“专此”和“特设”性质，不是类似的课题通常不一定能互相套用。樊祖荫的《多声部民歌的采录、记谱与分类方法》（《中国音乐》·1）是他较多直接参与民歌集成工作和民间多声部音乐课题研究获得的成果总结，也是这一方法层次的典型。它不但有不可或缺的课题具体操作的指导意义，同时也明显地体现出高一层面的文化学意义上的方法意识。

计算机方法作为微电子学成果越来越迅速地进入音乐学领域。韩宝强的《计算机在我国音乐界的应用与发展前景》（《中国音乐学》·1）比较全面地总结了这一方法在理论研究和创作演奏两方面应用的现状，明确指出了存在“人才缺乏、信息不畅、‘编码’混乱”的问题，提出了相应的对策，并展望了计算机在建立民族音乐学信息库、形态学研究、民族乐器音色库和传统乐谱整

理印刷上的前途。

数理逻辑方法在音乐学研究中从与物理学交叉的学科继续扩展其涵盖面。童忠良发表在《音乐研究》·1）上的《论传统和弦与现代和音的中介》用音集理论考察和声从传统向现代技法转变中的现象。冯志平在《音级间相互关系的数定显示方法》（《浙江师大学报》·3）一文中以“所有能被数学抽象的事物必然具有高度的有序性，反过来也能全面地受控于数理逻辑”的理念，论述“曾被认为是两极对峙”的“最情感化的音乐和最理智化的数学”之间的密切关系，以各种数字显示的方法进行音乐分析，指出普及这一比传统理论“更具逻辑统一力、更为有效”的方法能给特别是音乐教育界带来相当大的推动力。沈一鸣的《和声音程定量分析法》（《中国音乐》·2），王文的《模糊数论对和声力学研究的梯级开发》（《中国音乐学》·4），陈丹布的《模糊结构功能的曲式意义》（《中央音乐学院学报》·1）也都在技术理论分析中取得了成果。而刘畅标则把定量分析方法用于演奏风格的研究中（《钢琴演奏中的浪漫主义风格问题》、《交响》·2），而且颇具自然科学研究特有的清晰度和说服力，可以说是数理方法在音乐分析中更深的新开拓。

以**实验方法**对音律、心理学等方面的研究也很有收获（如韩宝强的《音乐家的音准感》（《中国音乐学》·3）；周世斌的《十二平均律音程协和感实验研究》，（《中国音乐学》·4），载于同期刊上的刘勇和刘存侠的两篇有关朱载堉异径管律的文章；童忠良的《舞阳贾湖骨笛的音孔设计与宫调特点》（《中国音乐学》·3），其中有的运用了“模拟考古”的方法，而且已经形成了一套由目标对象、操作方法、记录分析和结论组成的规范化的步骤。与施用自然科学方法相关的研究中值得重视的是王子初的《音乐测音研究中的主观因素分析》（《音乐研究》·3）他指出由于音乐作为人类艺术的本质，测音资料的“客观性是有条件的和有一定限度的”，“它的客观性，只有通过研究者严肃的学术态度、科学的思想方法、正确的操作技术及严密的操作规程，才能保存下

来”。这种清醒的认识，为操作层面的方法作了一个不可忽略的补充。

1992年，各种学刊上继续大量发表了有关中国古代音乐史、乐律学和乐器学等方面的文章，其数量之多，争论之激烈（甚至言词之严厉）都是相当惊人的。学术进步常在**争鸣**中形成，百花争艳的状况正是气候氛围利于学术发展的充分表现。然而，在这些领域的许多成果中，如孟文涛的《“琵琶”之为名是外来词音译的考证》（《中国音乐学》·1），和二蒲的《〈玉音法事〉曲线谱源流初探》，（中国音乐学·3），分别是字源学和符号研究中的收获。周武彦的《骨辞“四风”考释》，（《星海音乐学院学报》·2），在“探赜我国上古音乐美学思想之缘起”中，以逆向考察的方法拓展了音乐美学思想的前沿领域），我们再一次深切地感到中国古代文献的佚缺和释义复杂性给我们带来的学术性磨难，这不仅需要我们在文字训诂学上、文献校勘学上采取更为冷静的态度和更加谨慎的动作，而且似乎更需要在学术方法上有新的突破，方能免遭学界外人的指责，更紧要的是方能提高研究成果的可信度，取得更有价值的进展。

学术研究的**规范化**，在以往的“音乐学方法论”综述中曾不只一次地放置于重要地位。1992年中，韩鍾恩的《为〔当代历史〕及其〔当事人〕立传》（《音乐学术信息》·3），《中国音乐文物大系》总编辑部有关其编撰体例的规定（同上），呼德福的《音乐文献与音响资料实施统一著录标准的必要性》（《交响》·3）和胡扬吉的《我国音乐院校文献资源的群体优化布局和系统共享对策》（《音乐探索》·3）都反映了行动上的前进和渴求学术规范化的强烈意识和呼吁。实际上，在我国与音乐学术研究工作有关的无规范非标准随意性是相当严重的，带来的耗费和掣肘更是危重。有的方面早有觉察，甚或已有规划，多年来却一直按兵未动。现在的问题是要把学者的意识付诸实施，真正把知识转化为生产力。

程序——操作性方法的实际意义，既在于它可以直接指导学

术研究的基础工作，不同方法的交叉、交流和汇结，也可以为总体音乐学研究的发展给予推进。

二、音乐学方法的另一层面是**学科——体系性的方法**。学科建设，音乐门类可说是得天独厚，我们比起某些门类（如刚刚起步的中国“美术学”①）来是相当幸运的，从阿德勒到王光祈，人类的先辈、中国的前人为我们的总体学科建设开辟了道路、铸造了基础。音乐学方法伴随着学科建设而成长，它表现在“学科研究的前程假设、目的指向、对象范围”②等界定性的元理论上。

在**民族音乐学**学科建设研究中，给人深刻印象的是赵宋光的《音乐文化的分区多层构成描述》（《中国音乐学》·2），他指出“我国的民族音乐学已经超越了单纯形态学、工艺学的研究阶段，也超越了国外人种音乐学的发展阶段”，我们“要及时地对这一客观事实有所自觉，在这新的基点上更加有计划有目标地建设音乐文化学科，从而加速走向成熟，向世界民族音乐学界展示一个典范。”

1992年，在学科建设上，音乐民俗学、群众音乐社会学、乐种学、音乐教育学、少数民族音乐研究中都得到注意。

三、比较方法是学术研究中具有广阔适应性的方法，在音乐学学术研究中同样具有普遍意义。1992年，周小燕的《中国声乐艺术的发展轨迹》（《音乐艺术》·2）用比较方法考究中华民族的声乐传统，分析民族声乐和bel canto在演唱技术和意识上的异同和长短，也在比较中追寻中国现代声乐发展途径。童忠良和吴秋雯连续三期在《星海音乐学院学报》上发表了《论之·为调式体系》，对中西音乐“之调式思维、三宫思维和为调式思维”作比较研究，有重大学术价值。伍正文的《论钢琴演奏的音色风格》（《星海音乐学院学报》·4）对巴洛克和维也纳古典主义时期几位作曲家的经历、性格、时代和地域作了比较，指出音乐表演风格的不同也可以从中寻求依据。管建华的《戏曲音乐和歌剧音乐的跨文化比较》，徐霞的《论戏曲与歌剧音乐性格化手法》（皆《黄钟》·3）都取用了新的比较对象。尼树仁的《道教音乐与佛

教音乐的比较研究》（《音乐探索》·1）在惯常的宗教音乐与世俗音乐的比较研究中又向深处跨进了一步。发表在《音乐研究》·1上的栾桂娟的《音韵美》以语音和音乐形态作比较，也许可以视为“腔词关系”研究后的又一项成果。

比较方法不仅显示对象间的相异和类似，也包括弄清对象之间的关系、联系、影响及其规律。1992年，陶亚兵有三篇史料丰富的关于**中西音乐交流**的文章在《中国音乐学》和《音乐研究》上发表，金文达在《中央音乐学院学报》上两篇有关佛教音乐传入和古代中印音乐文化交流的文章，钱仁康在《人民音乐》·1上发表的《中法音乐文化交流的历史和现状》，廖辅叔的《贝多芬在中国》（《音乐研究》·3），孙幼兰辑发的《普罗柯菲耶夫在中国近七十年的历程》（《音乐学术信息》·2·3）等一系列中外关系方面的研究，可以使我们获得最终走向世界音乐的宏观认识上的新知识。梅里亚姆的《“比较音乐学”和“民族音乐学”的界定》（管建华译，《交响》·1）对学科演进的论述实际上强调了比较方法，山口修的《比较音乐学新解》（罗传开译，《中国音乐》·1）更鲜明而直接地提出了比较音乐学作为一种音乐学方法的意义。这些都标志着比较方法进一步发展的可能。

四、在**音乐美学**学科中，韩锺恩在《星海音乐学院学报》·3上发表了《音乐美的构成方式》，他以高度的思辩能力，作出了音乐美学对象的总体构想，其中不乏对当代新兴方法的运用。蔡仲德和修海林在这年中也刊发了大量音乐美学论述。张前的《正确的作品解释是音乐表演创造的基础》（《中央音乐学院学报》·1），邢维凯的《试论音乐作品的“原作”》（《文艺研究》·1），马慧玲的《音乐审美的意象性》（《交响》·2）和郑锦扬的《中国古代的听乐意象》（《福建师大学报》·4）是四篇很有意义的论文，它们针对着中国文化传统中的某些弱点，从音乐美学的基本观点上作阐释学意义上的论断，可以对创作、表演和欣赏的实践作正本清源式的引导。

五、**哲学——认识论方法**是方法的最高层次。它驾临在每个

学者的思想意识中，虽然抽象却也无处不见。

新中国的音乐学是在马克思主义的熏陶中长大的——尽管偏差、误解和肤浅常相伴而生——学者们习惯于自觉不自觉地以辩证唯物主义和历史唯物主义的世界观——方法论作为思想指导。1992 年，苏夏的《台湾行（上）》《音乐研究》·4）以“照实录下”的原则全面地反映这年六月参加的“江文也学术研讨会”的情况，这种不避讳无禁忌的实事求是态度不但为我们当代音乐史留下了一份真实记录，而且为我们的学风也树立了一个楷模。同样，这种方法也体现在今年为纪念前辈音乐家萧友梅、王光祈、刘天华、赵元任等和上海音乐学院校庆的研究成果中。特别是冯文慈、俞玉姿的《我国现代音乐学的奠基人王光祈》（《中央音乐学院学报》·4）、周旭光的《闪耀在王光祈著述中的唯物辩证思想》（《人民音乐》·4），发表在《中国音乐学》·4·3 上乔建中的《中国新音乐的伟大先行者》和魏廷格、罗愿的文章等，都体现出在**马克思主义方法**指导下的学者的气度。

王路在《中央音乐学院学报》·2 上发表了题为《否定、矛盾与出路》的文章，评介了西方马克思主义的主要代表之一阿多诺对勋伯格 12 音音乐的分析，《艺苑》·2 上茅原的《哲学家的美学》介绍了不属于马克思主义的八种哲学家的美学观点。1992 年，音乐学界还继续在介绍国外音乐学研究的新方法，如洛马克斯在 1960 年代末首先提出的“文化变迁”理论，奈特尔、西格、布莱金、哈姆、克尔曼等学界权威的理论等。如果说音乐学界从未形成过如整个学术界前些年那种“方法论热”的话，这样持续介绍和研究可通称为**“外马克思主义”方法**的“冷静和谨慎”③的热情，或许正可说是音乐学家们相对“迟钝”却不为潮流所动的更深沉的学者素质，因为毕竟在我们这个领域比起自然科学或别的外学科更不可能“一天就建起罗马城”。无论如何，对于任何方法（不管是否可归属于马克思主义）我们都不能不分青红皂白一概“摆脱”，即使是外马克思主义（包括中外古今）的方法，我们都应充分了解、分析、扬弃、借鉴，这本身就是我们在方法论上坚持马

克思主义的原则的唯一选择。

注　释

①参见英若识：《“学”与“术”——关于建立“美术学”的断想》，《艺圃》·1—2。

②杨燕迪：《音乐学方法论综述》，《中国音乐年鉴》1990年卷，P. 126。

③同上，P·127。作者用“冷静和谨慎”描述1989年“音乐学方法论”讨论趋于平缓的状况。这种状况一直持续至今。

中国传统音乐的分类与乐种学研究

袁静芳

一、关于中国传统音乐分类问题的探讨

随着中国传统音乐理论研究领域的拓宽与深入发展，如何采用科学的方法来类归与阐述中国传统音乐所包容的内涵与体系，已成为当前学术发展中面临的一个重要课题。因为从50年代开始在院校与理论界所通用的将中国传统音乐划分为民间歌曲、说唱音乐、戏曲音乐、歌舞音乐、传统器乐这五个类别的分类方法，其科学性、民族性等方面都已明显地存在着偏差与弊端。这五大类的分类方法，在

历史上对研究中国传统音乐理论无疑曾发挥过重要的积极作用，但时代的前进，学术的发展，寻求更为符合中国传统音乐理论实际的科学的分类方法，已越来越多地引起众多学者的关注与探讨。学术界曾提出过文化圈、色彩区、色块等概念。但不少文章还缺乏全面、系统、科学的分类阐述。有关中国传统音乐分类法的探讨，目前学术界的研究，大致可以归纳为以下三种。

其一，关于文化流的分类方法与研究。

1988年，费师逊曾提出将中华民族音乐文化类归为六个系统进行研究，这六个系统即中原——华夏文化流；巴濮——楚文化流；岭海——越文化流；高原——羌藏文化流；草原——胡文化流；丝绸之路——西域文化流①。部分学者亦在此分类的视野与思考下进行了新的研究与考察工作。②与此情况相似，从80年代末开始，王耀华在授课中，突破了五大类的分类传统，对中国传统音乐的构成，类归为民间音乐（包括歌曲、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐、传统器乐、综合性乐种）、文人创作音乐（包括古琴音乐、词调音乐）、宫廷音乐、宗教信仰音乐（包括佛教音乐、道教音乐）四大部分；对中国传统音乐的体系划分为九个支脉，即秦晋支脉、荆楚支脉、齐鲁燕赵支脉、吴越支脉、巴蜀支脉、滇桂黔支脉、闽台支脉、粤支脉、客家支脉③。

其二，关于社会功能的分类设想。

1992年9月21—23日，在北京平谷由中央音乐学院、中国音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所与研究生部、中国音乐家音像出版社联合主持召开的“全国第一届音乐学教学研讨会”上，袁静芳提出中国传统音乐的教学可考虑划分为世俗音乐（包括民间歌曲、词调音乐、说唱音乐、戏曲音乐、舞蹈音乐、传统器乐与乐种等）、宗教音乐（包括佛教音乐、道教音乐、伊斯兰教音乐等）、宫廷音乐、祭祀音乐（包括祭孔音乐、民间祭祀音乐等）四部分的设想。过去我们教学中只强调了世俗音乐，而忽视与回避了在中国传统音乐中具有重要历史地位与文化价值的宗教音乐；更多地偏重于汉族传统音乐，而缺乏对其它民族音乐文化的学习、

考察与研究，使传统音乐理论教学中较长时期出现缺空与偏颇的现象。

其三，关于文化区分类的设想与研究。

1992年赵宋光在《音乐文化的分区多层构成描述——关于音乐文化学学科建设的目标、方法、步骤的若干建议》一文中④，从音乐文化学学科建设的角度出发，对中国传统音乐的分类描述上更强调以文化区为基础进行“多层构成描述”的设想，并在苗晶、乔建中对汉族民间歌曲划分为11个近似色彩区的基础上，增设3个区，共14区，即“‘6+5+3’。‘6’就是三组内外区：华北东北平原的内区外区以燕山山脉为界；西北高原的内区外区以贺兰山、六盘山为界；西南山区的内区外区以大娄山为界。‘5’就是长江中下游五区：江汉、江淮、江浙、湘、赣。‘3’就是东南沿海地区的闽方言区、粤方言区、客家方言区”。对少数民族音乐文化区划方面，赵宋光提出了五种划分的可能与方法，并将其归纳为六大块，即“北方和南方各有东部、中部、西部三大块”的初步设想。

目前对中国传统音乐分类方法的探讨与研究，虽然还只是一个起步，要把这些理论框架设想变为理论研究的成果，还需要时间，需要实践。但这个起步，无疑是标志着中国传统音乐理论研究的拓展与深化，它表露出许多学者在理论研究上的突破与探索精神。中国由于音乐文化历史悠久，品种丰富，民族众多，地幅阔，文化交融频繁，这些因素必然为其音乐文化的科学分类带来诸多困难复杂的局面，也正因为如此，它将吸引更多的学者来关心与体验这一科学探索的乐趣。不过，在复杂的、多样的音乐文化面前，我们应该拓开思路，在分类方法上应该根据不同的角度、不同的目的允许多种分类方法的探索、研究与存在。

二、关于乐种学的建设与研究

在探讨乐种学的建设与研究之前，首先要解决乐种的界定问题，因为它将直接关系到乐种学的研究对象与范围。目前学术界所论及的乐种一词，有两种完全不同的涵义与标准。一种论述其乐种所指的是音乐的各种类别，即各类音乐品种的泛称，如歌种、曲种、剧种以及原来惯称的传统器乐乐种等等，均可称其为乐种⑤；另一种论述其乐种所指的是音乐中一类专门的品种⑥。本文所述的乐种，属于后一种观点。

乐种的研究虽然早在19世纪就已经开始了，但乐种一词最早见于1957年杨荫浏、曹安和合编的《苏南吹打曲》中，但在行文中对该词未作任何说明与界定⑦。1964年的《民族音乐概论》⑧第一次将其界定为："不同的乐器组合，加上不同的曲目和演奏风格，形成了多种多样的器乐乐种"。以后其它许多著作的论述基本上没有超出这个范围⑨。然而，这些著作的论述并未穷尽乐种的结构特征，还不足以作为乐种的界定。90年代初，黄翔鹏在《传统乐种召唤着研究工作》一文中⑩，谈到杨荫浏先生曾对乐种所作的界定："1. 有两、三代以上名师、至少是有姓名可考的师承关系；2. 有本乐种特有的一套曲目传世；3. 其表演方式，包括乐器配置，自有不同于其它乐种的组合特点"。黄翔鹏本人又补续了第4点，即"它在音乐生活中形成了稳定的社会集体，作为爱好者的'雅集'，以自娱为主，具有非商业化的特点"⑪。

袁静芳在1988年的《乐种学构想》一文中（同注⑥），提出了乐种的界定标准，在1992年的《乐种学导言》中（同注⑥），进一步在理论上明确了对乐种的界定。什么是乐种？即"历史传承于某一地域（或宫廷、寺院、道观）内的，具有严密的组织体系，典型的音乐形态构架，规范化的序列表演程式，并以音乐（主要是

器乐）为其表现主体的各种艺术形式，均可称为乐种”。其简要阐述为：“严密的组织体系，系指传承的乐种名称；固定的表演组织。典型的音乐形态构架，系指严格的乐队编制；标志该乐种的定弦乐器；严格的宫调体系与音阶序列特征；代表性曲目中的固定曲式结构模式；体现该乐种风格特点的表演技艺。规范化的序列表演程式，系指该乐种与一定社会功能相适应的序列表演过程；如有仪轨程式或舞蹈部分，则有固定的队形、路线、服饰、舞步（或步伐）等”。并且文中明确地指出：“乐种的表现形式是多样的，主要有纯器乐形式、综合音乐形式、综合艺术形式三种类型。以舞台表演艺术、造型艺术、语言艺术为主体，音乐为辅助的其它各类综合艺术形式，不属于乐种的界定范围。”

关于乐种学的研究对象，文中明确提出乐种学是“研究乐种的科学概念、模式及发展规律的一个专门音乐学科。乐种学将阐明学科的基本概念、原则与方法；探讨乐种在一定文化背景下的产生、发展、变形、变异的演变流程规律；在体系归纳方面，将梳理乐种、乐种族、乐种系的层次关系和艺术特点；研究存留于乐种中的传统文化沉积；并在更大空间即文化层（或文化流）中寻求其价值与地位”。在《乐种学导言》中，还对乐种的基本特征、乐种学的性质、乐种学方法论原则以及乐种学在中国传统文化艺术中的地位等问题作了简要明晰的论述。

乐种学的研究对象属于中国传统文化艺术中高层次文化，是中国传统文化艺术中不可分割的一个重要组成部分。对乐种学的开拓与建设，将有利于对中国传统文化艺术的总体认识；有利于认识文化艺术与社会诸文化背景之间的关系；有利于对中国传统文化源流体系的梳理和理论探索；有利于中国传统音乐学的建设。其价值是不可忽视的，乐种学的建设必将对中国传统音乐理论的总体发展，产生深远的影响。

注 释

①参见费师逊撰《民族音乐与文化流》，载《人民音乐》1988年第1期。

②参见冯明洋撰《“百越文化”中的音乐》，载《中国音乐学》1988年第3期；徐孟东撰《吴越音乐文化述略》，载《中国音乐学》1991年第3期。

③参见王耀华著《中国传统音乐概论》，福建师范大学油印讲稿，1989年6月。

④载《中国音乐学》1992年第2期。

⑤参见董维松撰《中国传统音乐学与乐种学问题及分类方法》，载《中国音乐学》1988年第2期；董维松撰《乐种与乐种学刍议》，载《中国音乐》1988年第3期。李石根撰《乐种学小议》，载《中国音乐》1990年第2期。

⑥参见袁静芳撰《乐种学构想》，载《音乐研究》1988年第4期；袁静芳撰《乐种学导言》，载《中央音乐学院学报》1992年第1期。

⑦1957年音乐出版社出版，文中言：“在明末清初，约当18世纪的时候，这种音乐，已与现在一样，一方面流行于民间，成为民间音乐的一个乐种，……”。

⑧中央音乐学院中国音乐研究所编，1964年人民音乐出版社出版。

⑨如高厚永著《民族器乐概论》（1981年江苏人民出版社出版）：“鉴于目前对于‘乐种’的划分在细则上不尽一致，因此，笔者在此提出以乐器编制及其配置特点为原则的分类办法。”

袁静芳著《民族器乐》（1987年人民音乐出版社出版）对乐种的界定：“依据各地方乐种编制和演奏上的特点，将中国汉族民间器乐合奏划分为弦索乐、丝竹乐、鼓吹乐、吹打乐、锣鼓乐五个类别”。

夏野、陈学娅主编，李民雄执笔的《中国民族音乐大系——民族器乐卷》（1989年上海音乐出版社出版）对乐种的界定：“在民族器乐的分类中，乐种属体裁最下面一个层次，如合奏——丝竹乐——江南丝竹”。

1992年11月3日，《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部，在会议上提出了对乐种界定的四个条件：

1. 有直接五代以上的承传关系；
2. 有基本上共同的传统曲目；
3. 有自己的演奏风格特点；
4. 在当地有广泛的群众基础。

⑩参见《中国音乐年鉴》，中国艺术研究院音乐研究所编，1990年山东教育出版社出版。该文后又作为雷家骁主编的《长安古乐谱》代序，1991年三秦出版社出版。

⑪该论点在1992年11月4日《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》的审稿会议上（北京京通宾馆）发表，黄翔鹏本人后又公开宣布收回与放弃了这一论点。

1992年的音乐比较研究

王耀华

作为音乐学术研究的一个发展过程，虽然曾经历过以民族音乐学取代比较音乐学的阶段，但是，音乐比较研究这一方法却仍在被广泛地运用着。本文旨在对1992年发表于各学术刊物的有关文章作一简略评述。

一、中外音乐比较研究

本年度在这一领域的收获是较为显著的。其中，金文达、杜亚雄、童忠良、吴秋雯、陶亚兵等的系列文章对相关课题的研究尤其令人瞩目。

金文达先生集中于中印音乐文化交流的研究，先后在《中央音乐学院学报》发表了《佛

教音乐的传入及其对中国音乐的影响》①、《对古代中印音乐文化交流中的某些问题的再探讨》及其续篇②。为了探讨中印音乐文化交流的情况，金先生首先对地处我国古代北方丝绸之路的一个要隘上、在沟通中印两国之间的音乐文化交流方面曾经起过重要作用的龟兹的音乐文化发展作了较为深入的论述，认为：“龟兹文化实际上是与印度文化一脉相承的”③；进而指出，郑译“以其七调，勘校七声，冥若合符”的“冥若合符”并不等于“不谋而合”，其差异在于“音准可差律”④。之后，又对印度上古时代的吠陀音乐和佛教音乐作了介绍，并对印度的音乐理论（二十二律、旋律音阶、旦、变体旋律音阶、拉格等）进行了研究。把对龟兹音乐、印度音乐的认识引向深入。在对佛教音乐的研究中，着重分析了天竺乐、龟兹乐、西凉乐，并指出：“可以说，佛教对中国发生过重要影响的，主要是它的教义，而不是印度佛教音乐的艺术性，更不是印度世俗音乐的艺术成就”⑤。还以古琴曲《普庵咒》、北京智化寺手抄谱《普庵咒》、琵琶大曲《普庵咒》、琵琶曲《海青拿天鹅》、《十面埋伏》为例，来说明中国传统音乐是怎样受到印度的佛教思想影响的。

杜亚雄氏应邀赴美国讲学的同时，倾心于印地安人音乐的研究，先后在《中国音乐》发表《美国印地安人的音乐》⑥、《美国印地安人契皮瓦部落的音乐》⑦、《印地安人的歌舞节日——帕瓦》⑧，对美国印地安人的传统音乐进行了介绍。然而，其意义远不止于此，正如文中所指出的：“学习、了解美洲印地安人的音乐，并把它和我国及苏联远东诸民族民间音乐加以比较、分析和研究，对认识远古时代亚、美音乐文化交流的情况及那时候华北地区和蒙古高原一带的音乐文化状况有十分重要的意义⑨”。并且在对美国印地安人的音乐进行分析以后，得出结论认为：“鉴于印地安人源于亚洲已是考古学界的定论，一领众和在亚洲本部地区是相当普遍的民歌演唱形式，持续音唱法也是我国北方乃至西伯利亚多声部民族歌中的唯一形式，故内特尔的说法值得进一步探索。如果假设它们也是源于亚洲的因素，恐怕更为合理。”“如果各国的

民族音乐学家能够加强交流与协作，印地安人音乐渊源问题是有可能搞清的，而搞清这一问题，对民族音乐学的建设将会有所裨益，在方法论上亦能有所突破和建树。⑩”在《美国印地安人契皮瓦部落的音乐》一文中，在对该部落的宗教仪式歌、世俗生活歌进行分析之后，又将它们和中国民歌、匈牙利民歌作比较，认为：“契皮瓦民歌的节拍节奏、音阶调式和旋律线条、社会功能等方面和我国北方民歌有相似、相近之处，它采用五度结构的特点又和匈牙利民歌有联系。众所周知，匈牙利人（的祖先）在亚洲，因此，匈牙利音乐渊源来自东方。或者说是东方古老传统在本地的一株新芽。据考古学、地理学和人类学的研究，美洲印地安（人）也是从亚洲迁来的，其迁移的时间约在一万两千年至二万五千年之前。当时的海平面比现在低一百米左右，在西伯利亚与阿拉斯加之间形成了一座有一千七百多公里宽的连接亚、美两洲的陆桥，印地安人的祖先便跨过了现在的白令海峡，到达了美洲大陆。因此，我国民歌与契皮瓦民歌在音乐形态上的联系，也不会是偶然的，是同源异流的结果⑪。”

童忠良、吴秋雯两氏写于维也纳的论文《论之、为调式体系》⑫，从“之调式思维”、“三宫思维”、“为调式思维”等三个方面对中西音乐进行了比较。笔者认为，这是近年来中西音乐深层次比较的佳作之一。文中指出：“如果说，不论传统的或现代的比较音乐学，其主要任务是通过有关的手段对各国音乐的风格、特征、结构、发展过程等方面的比较来研究音乐的本质，那么，我们正好利用这种比较的方法，对我国民族音乐不同的多调式，确切地说，通过对之、为调式体系的特征与共性作一些尝试的探微，以便通过分析，达到对其本质进一步了解的目的⑬。”文中在对中西音乐的调式思维的各有关方面进行深入比较之后，得出的结论是：1. 欧洲“中古教会调式与中国传统调式是既相似又相异的，因此我们不能说中古教会调式就是之调式体系的，而只能认为其具有之调式思维⑭”。2. “中国传统音乐的调式概念是以‘一均、三宫、十五调’，并以‘均主相同、宫音各异、调高多样’而有别于

西洋调式概念的。即使如此，在西洋音乐中虽然找不到同均三宫的实例，但这种‘三宫思维’却能在中西音乐中发现某些相似之处，即某一相同或基本相同的音列中包含三种不同调高音阶的思维方式，可以在中西音乐中找到实例⑮。” 3. 我国民族音乐中，“如果说，之调式的特点是‘宫音相同、主音各异’；为调式的特点是‘主音相同，宫音各异’，那么，之调式与为调式合为一体的综合体系的特点则是‘五度纵横、两极扩张’。”“在西洋音乐中，大小调体系的相互渗透属于为调式思维的范畴，这是因为它们是在同主音基础上的相互渗透。”“中国民族音乐中的为调式体系，正好也具有上述特点⑯。”

以中西音乐文化交流史为专攻方向的陶亚兵博士在本年度连续发表了三篇有关论文：《唐代西方音乐流传中国史事考》⑰、《概述18世纪中国音乐在欧洲》⑱、《19世纪及20世纪初中国音乐在西方》⑲。在《唐代西方音乐流传中国史事考》中，陶氏以《大秦景教三威蒙度赞》等史料考证为例，提出了讨论中西音乐交流史问题应该注意的“地理范围”、“文化区域”的参照事项，认为“不要用‘地理范围’去割裂‘文化区域’，特别是不要用现行的‘地理范围’去割裂古代的‘文化区域⑳’。”对景教的文化属性问题，陶氏的结论是：“公元八世纪以前，景教所承载的文化主体，既不是波斯文化，也不是阿拉伯穆斯林文化，而是从古代罗马帝国、东罗马帝国地域经由波斯传来的、属于古代地中海希腊——罗马拉丁文化区域的基督教文化。唐景教音乐的属性亦当作如是观——应属于古代意义上的‘欧洲’音乐㉑。”在后两篇论文中，陶氏用大量的史实说明了“十八世纪中国音乐在欧洲的影响不仅是广泛的，而且具有深远意义，它为此后的中西音乐交流的进一步发展奠定了基础㉒。”19世纪及20世纪初，“中国音乐在西方的传播更加广泛和深入。由于西方殖民主义思想的影响，西方人对中国音乐的态度出现了偏颇的一面，但中国音乐文化在西方社会中还是有着广泛的好评并对西方音乐界产生了积极的影响。这是中国音乐在西方的传播的主流，它体现了这一时期中西音乐交流历

史在西方的新发展㉓。”

孙星群氏的《礼乐中和与中道和谐》㉔是对中国先秦和古代希腊的音乐美学思想进行比较研究的论文。文中在分别对中国先秦的“礼乐中和”和古代希腊的“中道和谐”作了论述之后，从史学与民族特性、社会哲学与自然哲学、音乐的“尽善”与“尽美”、对立统一的音乐美学观、政治背景等角度，对二者进行了比较。

在中日音乐比较研究方面，左继承《日本筚篥谱与中国工尺谱的关连》㉕是较为重要的成果。该文是左氏就学于日本东京艺术大学音乐研究科音乐学专业而提出的硕士论文。对历来筚篥指孔谱的起源说提出了质疑，并重新探讨了工尺谱谱字之起源。文中“第一章　筚篥谱与工尺谱记谱法之关连”，在对二者的谱字、节拍记号、记谱格式、谱字行间的黑点进行比较之后认为：“虽然两者在个别方面有着极小的差异，但从整体上看，共通点是很多的，因之，笔者对两者之间具有深刻联系这一点置信无疑㉖”。在第二章第一节，通过对“中国文献中有关工尺谱谱字之记载”、“日本文献中有关筚篥指孔语之记载”、“筚篥指孔语与唐乐谱之比较”的论述，指出“日本筚篥指孔谱乃属于唐乐谱谱字系统，保持着唐代筚篥指孔谱的古老传统。因而，我们可以说安倍季尚的筚篥指孔谱源于工尺谱谱字的说法是错误的㉗。”第二章第二节对工尺谱谱字的起源作了考证，认为：“工尺谱谱字乃从筚篥指孔谱演变而成㉘”。“至于工尺谱谱字的成立年代，考虑到五代诗词中，对其谱字起源的暗示及在北宋文献中首次出现，因之，推测诞生于唐代末期㉙。”

王耀华的三卷本专著《三弦艺术论》于1992年1月由海峡文艺出版社出版后，在音乐学界引起了一定的反响，国内外九家报刊发表了评介文章㉚，分别从中日（中琉）音乐文化交流史研究、方法论、论著特色等方面对该著作进行了论述。该著获中国图书评论学会和中宣部出版局颁发的“中国图书奖”二等奖和华东地区优秀文艺图书一等奖。

此外，钱仁康先生《中法音乐文化交流的历史和现状》㉛、杜庆云《让世界更好地了解中国　也让中国更好地了解世界——记“中国音乐对二十一世纪音乐的影响”国际研讨会》㉜、张宁《访英散记》㉝、项祖华《世界扬琴音乐的交流和展望》㉞等文章，或则对中国音乐与有关国家的音乐文化交流状况进行了回顾，或则对某一国际研讨会作了评介，或则对某一音乐领域的国际交流和发展情况作了论述，对开拓学术视野起了积极的作用。

二、中国音乐的比较研究

运用比较研究的方法来对中国音乐进行研究，是近年来中国音乐学界的特点之一。据不完全统计，1992年度在各学术刊物刊载的该领域文章至少在10篇以上。其中主要的有：修海林《郑风郑声的文化比较及其历史评价》㉟、王耀华《客家山歌音调考源》㊱、田从海《浅谈跳丧鼓与楚文化的关系》㊲、郝玉岐《谈河南与山东唢呐风格》㊳、陈威《泉潮叙亲——兼谈潮州弦诗乐与南音丝竹乐的一些联系》㊴、刘金明《回族民间歌曲与伊斯兰教》㊵、尼树仁《道教音乐与佛教音乐的比较研究》㊶、甘绍成《川西道教音乐与地方音乐的关系》㊷、詹仁中《从道曲“百鸟朝凤”到唢呐曲“百鸟朝凤”——兼论道曲与民间器乐曲的相互关系》㊸、陈进德《二人台音乐与我国北方民歌》㊹等。

修海林《郑风郑声的文化比较及其历史评价》认为，郑风与郑声是两种不同的文化概念，具有不同的文化背景和行为方式。郑风包括风谣、诗乐，风谣是“行乐于水边、山俗等自然地理环境中，具对歌、唱和、歌舞等行乐方式，风俗性强。”是“异族婚阶段求偶活动中的风谣。非经济行为。”诗乐是“于宫廷中表演，属宫廷唱诗活动，具乐教的性质。与雅乐不对立。反映一定的婚姻关系。非经济行为。”郑声是“于宫廷或城市娱乐活动中表演。娱乐性强。属声色之乐，求‘色’的倾向明显，供享乐用。无乐教意义。与雅乐对立。与婚配无关。行乐者（歌手、乐妓）以此为

谋生职业，源出寻利的行为反映求富趋利的意识㊺”。对于这一课题的研究，作者在研究方法上亦有新的探求，“尝试在历史的音乐生活中分析郑风、郑声的不同文化属性，并给予一定的历史评价。这意味着研究并非单纯是史料的解释与互证，而是将人的音乐活动，置于一定的文化背景中，考察其外观的乃至心理的行为方式。为此也必须引进某些民族学、人类学的方法，与文献的研究互证互补，综合考察，在历时的过程中展现共时的文化现象㊻。”

在《客家山歌音调考源》一文中，作者首先将各地客家山歌的音调归纳为三大类别：徵类色彩、羽类色彩、宫类色彩及其它。然后，运用比较研究的方法，从比较中寻探客家山歌音调的渊源。其结论是：“1. 徵类色彩的山歌是客家山歌的主流，当从中原随客家先民的南迁而带来，经变化、发展而形成现阶段的特质。……2. 羽类色彩的山歌是客家人民在与南方原住民的音乐文化交流中，吸收当地音乐因素，经融合、消化、发展而成的一种仅次于徵类色彩山歌的旋律类别。在其发展过程中，主要接受了长江以南的汉族和其他少数民族音乐的影响。3. 宫类色彩的旋律可以看作是畲、客音乐文化相互交流影响的产物。”“客家地区以商音(re)为中心的山歌，应当作为畲族山歌施影响于客家山歌的例证㊼。”

田从海《浅谈跳丧鼓与楚文化的关系》一文的第一部分是从纵向的历时性考察了“武丧”的产生及其过程，认为：“武丧是由新石器时代的‘原始乐舞’阶段和金属器时代初期的‘巫文化阶段’以及殷商时代的‘借鉴阶段’所混融而成的独具特色的歌舞祭祀形式㊽”。第二部分则从横向的共时性对照中得出结论：“‘文丧’的特点是巫史结合，酣歌狂舞，但缺少‘武丧的那种粗犷、豪迈、古朴、苍凉的韵味，它的产生标志着两种不同风格的习俗的对立，‘武丧’代表劳苦大众，‘文丧’才是统治者孝敬祖先的手段㊾”。在其第三部分对跳丧鼓与楚文化关系的论述中认为：“跳丧鼓是由两种不同风格所组成的，‘武丧’是巴文化的产物，‘文丧’才是巴、楚文化的结晶。”“如果说跳丧习俗属于荆楚文化，那

么，它只是在战国时期楚灭巴以后，巴文化与楚文化混融而成的‘文丧’，而不包括清江流域的‘武丧’，即今所指的跳丧㊿”。

郝玉岐《谈河南与山东唢呐风格》是作者于1989年在香港演艺学院的讲学稿。在文章的前两部分对两地唢呐的吹奏特点进行了分析，之后，第三部分对两地唢呐的风格、曲目、乐器、演奏技巧等方面作了比较对照，并得出结论认为：“唢呐在不同的地区有着不同的表现形式和不同的表现方法，从而形成不同的流派和多种多样的风格(51)。”

陈进德《二人台音乐与我国北方民歌》则着重论述了从民歌向戏曲的发展过程中，由于体裁的变异所引起的音乐形式上的变化，认为：“体裁特点的研究为我们探寻民歌向二人台音乐变化的轨迹提供了基本线索(52)。”

对宗教音乐的关注，应该说是本年度音乐比较研究的特点。无论是刘金明对回族民歌与伊斯兰教的关系的论述，或是尼树仁对佛教音乐与道教音乐关系的研究，或是甘绍成对川西道教音乐与地方音乐关系的考察，或是詹仁中以《百鸟朝凤》为例而论及道曲与民间器乐曲的相互关系，均为本领域研究的深化做了有益的工作。

三、方法论的研究

1. 对国外相关研究方法的介绍

首先值得提到的是管建华氏的工作。在《国外音乐民族学发展的新趋势——“文化变迁”的音乐民族学》(53)一文中，管氏在对人类学的“文化变迁”研究作简要介绍之后，着重回顾了文化变迁的音乐民族学的发展状况，阐述了霍恩博斯特尔和萨克斯、洛马克斯、布莱金、内特尔等人的创见和贡献。最后论述了文化变迁音乐民族学与学科发展的关系和意义，指出：“文化变迁的音乐民族学将融合的西方和非西方音乐文化因素放在一起来研究，打破了原来学科研究的西方和非西方分界，推动了学科的发展，这

是人类音乐历史发展的必然。”另一方面，“学科的发展趋势对音乐文化变迁的研究产生了重要影响，观念表现为以下三个方面：1. 人类音乐的整体观念。2. 打破西方与非西方、古代与现代、原始、民间、艺术音乐等界限。3. 脱离西方音乐理论的跨文化研究意识㊹。”并引用布莱金的话来阐明音乐文化变迁的音乐民族学的意义：“音乐变迁的研究，能反映社会文化延续和变迁的深刻的根源和意义，对于个体和社会未来的发展有着极为重要的关系，它不仅可以涉及人们如何改变他们的音乐，而且也涉及通过音乐媒介，在预想不到的情况中人们能改变自己㊺。”管建华氏还翻译了美国民族音乐学家内特尔的文章，对“西方的影响研究”情况作了介绍㊻。

此外，罗传开、金秋、曹理、黄明等氏均翻译介绍了国外有关研究的进展和方法。罗传开氏翻译了日本山口修教授的论文《比较音乐学新解》，文中指出：“比较音乐学是音乐学的一种方法；是将复数的音乐事象加以比较，探究其类似或相异的特征，从而阐明各自的个别特质，或弄清相互关系，乃至以概括出带普遍性的特性为目的”。“探明比较文化学、比较语言学、比较宗教学等相关诸领域相通的方法，再增添能认清音乐固有特性的独自的方法，因而是立足于相通文化的、共时性、历史性等视野并且是从欧洲式的偏见解放出来的真正意义上的比较，以宏观的规模来加以实践的作业，是留给今后的课题。为了完成这课题，应该汲取舍勒那的《人类学的比较的方法论》等其他领域已取得的成果，同时必须还跟历史的音乐学、体系的音乐学双方都联系起来㊼。”金秋翻译介绍的是日本山口修、蒲生乡昭合作的《音乐的传播及演变》㊽，文中指出：“通过对异族文化的消化、吸收、演变为本民族的东西，是世界范围内的文化现象。”“随着时代变迁，音乐必然要发生变化。不仅随时代变迁而变化，在同一时代也会变化，还有跨时代的变化。”“我们要在广泛区域内探究音乐艺能相同的传播途径，从比较文化学的视角出发，对各区域音乐文化进行比较，探寻音乐学、艺术史、文化人类学今后发展的轨迹㊾。”曹理翻译

的日本高茨保治的文章则对音乐教育的比较教育研究作了介绍(60)。文中指出：“为了有针对性的改善和解决本国体制中存在的问题，而对外国的体制进行调查研究，并力图在比较中找到出路，这种比较研究的方法在科学研究的各领域中已被广泛运用。在教育领域中有比较教育学，在音乐领域中有比较音乐学。”“为了使音乐教育的比较教育研究，成为教育科学中的一个分支，必须根据比较教育学和民族音乐学的特点，把音乐教育制度、教育内容等一切领域作为研究对象，并以它的历史的、社会的背景为前提，进行综合的比较研究。”“比较的对象涉及音乐教育的整个领域。对与它相关联的教育思想、教育哲学（观念）、文化环境等进行历史的、地理的、社会的、经济的、政治的、宗教的考察也是必要的。此外，还有从比较单位看，也可以一个地区、省、州、国、社会体制、民族等作为比较单位。”“一般使用以下一些方法：①水平比较法（横向比较法）。②垂直比较法（纵向比较法）。③因素分析法。”“希鲁卡和贝雷迪等人把比较的过程分为四个阶段加以说明，即：1. 描述，2. 解释，3. 并列，4. 比较。”黄明翻译的是荷兰的弗·高元厚的《欧洲的中国音乐研究》(61)，对欧洲的中国音乐研究情况作了简略介绍。

正在上海音乐学院留学的日本大阪大学的仲　万美子氏发表了《民族音乐研究的新动态——方法论和日本的中国音乐研究》(62)，在对80年代以来日本的中国音乐研究状况进行阐述的同时，还对“现在的民族音乐研究的观点和方法论”作了论述，其中着重“就学际领域的方法论的吸收与运用问题，依据须藤健一、山下晋司、吉冈政德合编的《社会人类学的可能性Ⅰ：历史中的社会》的序论，对于‘动态性民族志的框架’，以及提出这一框架的过程”，以及德丸吉彦教授撰写出版的日本广播大学的教材《民族音乐学》中对民族音乐研究的方法论，作了概要介绍。

2. 国内有关研究方法的论述

由国内学者撰写的有关研究方法的论文有：管建华《中国音乐文化发展的探讨》(63)、冯光钰《中国传统音乐研究方法的变化趋

势》(64)、罗传开《对中国音乐进行动态分析的有关概念》(65)、魏柳塘《民族音乐学中国学派之形成及其特色——清商乐研讨会记略》(66)、魏廷格《回顾萧友梅的中西音乐观》(67)、罗愿《略论萧友梅中西音乐比较观》(68)、冯光钰《王光祈的中西音乐文化观》(69)等。

在《中国音乐文化发展的探讨》中，作者从以下四个方面进行了论述：一、全球文化发展趋势的参照，二、建立发展的综合音乐观，三、对西方音乐的学术“批评”和自我的重新认定，四、地区性音乐风格重建的考虑。最后指出：“我们应该寻求解决这些问题的一个起点，即寻求国人自觉意识觉醒的开始：去深入认识中国音乐存在于世界的价值，也深入认识其它音乐存在于世界的价值，使中国音乐文化在参与世界音乐文化发展的进程和对话中担负起它所承担的人类文化发展的部分责任。”

《中国传统音乐研究方法的变化趋势》的作者冯光钰氏认为，近年来，中国传统音乐领域的研究方法愈来愈趋向于综合性：一是研究方法的兼容并蓄，二是研究目的的转变，三是重视研究的整体性。“随着研究视角的变更，开始形成了自己的方法系统。”接着，着重论述了“圈内”与“圈外”、“内因”与“外因”、“纵向”与“横向”、“基础”与“应用”的关系问题，对研究者具有启发作用。

罗传开氏在《对中国音乐进行动态分析的有关概念》中指出：“对中国音乐的历史长河与20世纪的状况的研究要更上一层楼，就得增强动态分析。西方已在应用的有关概念是他山之石，如：中心性特征、音乐能量、城市化、产业化等概念，对研究中国音乐乃至世界音乐受到西方冲击的过程和结果都是颇为有用的。”并对某些概念（如：“西洋化”）提出了商榷。

魏柳塘文章中，在对清商乐研讨会情况进行评述的同时，指出：“目前中国的民族音乐学家队伍，在长期的摸索中，已逐渐创造与掌握了一套科学的研究方法，这就是：‘田野作业’与文献学的结合；文化人类学（即社会人类学、结构人类学、民族学）观念的确立及其研究方法之运用；唐宋伎乐制度的宫、官、营、家

与当代民间音乐及宗教音乐的俗、巫、僧、道的‘八方考察’；整体、系统、全方位、立体化地研究问题等。”“这标志着民族音乐学这个学科中的中国学派，已经在20世纪90年代形成！”

魏廷格、罗愿的文章，分别从不同的角度对萧友梅的中西音乐观进行了分析，既肯定了萧友梅先生的历史功绩，又客观地论述了他的不足和局限性，为比较全面完善地认识这一问题提出了各自言之成理的看法。

注 释

①刊于中央音乐学院学报编辑部《中央音乐学院学报》1992年第1期第87～92页（中央音乐学院学报社 1992年2月 北京）。

②刊于中央音乐学院学报编辑部《中央音乐学院学报》1992年第3期第58～62页、1992年第4期第74～80页（中央音乐学院学报社 1992年8月、11月 北京）。

③中央音乐学院学报编辑部《中央音乐学院学报》1992年第4期第74页（中央音乐学院学报社 1992年11月 北京）。

④同上第75页（同上）。

⑤中央音乐学院学报编辑部《中央音乐学院学报》1992年第1期第90页（中央音乐学院学报社 1992年2月 北京）。

⑥中国音乐编辑部《中国音乐》1992年第1期第29～31页（中国音乐学院 1992年3月 北京）。

⑦中国音乐编辑部《中国音乐》1992年第3期第47—49页（中国音乐学院 1992年9月 北京）。

⑧中国音乐编辑部《中国音乐》1992年第4期第34—35页（中国音乐学院 1992年12月 北京）。

⑨同⑥第29页。

⑩同⑥第31页。

⑪同⑦第49页。

⑫星海音乐学院学报编辑部《星海音乐学院学报》1992年第2期第44—47页、1992年第3期第18—23页、1992年第4期第10—15页（星海音乐学院 1992年6月、9月、12月 广州）。

⑬同上1992年第2期第44—45页。

⑭同上第47页。

⑮同上1992年第3期第18页。

⑯同上1992年第4期第10、11页。

⑰人民音乐出版社音乐研究编辑部《音乐研究》1992年第4期第60～64页（人民音乐出版社　1992年12月　北京）。

⑱中国音乐编辑部《中国音乐学》1992年第2期第126～135页（文化艺术出版社　1992年4月　北京）。

⑲中国音乐编辑部《中国音乐学》1992年第4期第103～118页（文化艺术出版社　1992年10月　北京）。

⑳同⑰第61页。

㉑同⑰第64页。

㉒同⑱第135页。

㉓同⑲第118页。

㉔上海音乐学院音乐艺术编辑部《音乐艺术》1992年第2期第57～63页、1992年第3期第33—38页（上海音乐学院　1992年6月、9月　上海）。

㉕人民音乐出版社音乐研究编辑部《音乐研究》1992年第2期第79～89页（人民音乐出版社　1992年6月　北京）。

㉖同㉕第82页。

㉗同㉕第86页。

㉘同㉕第88页。

㉙同㉕第89页。

㉚王耀华《三弦艺术论》的有关评介文章：1. 孙星群《三弦的地位——读王耀华“三弦艺术论”》（人民音乐出版社音乐研究编辑部《音乐研究》1992年第2期第97、98页，人民音乐出版社　1992年6月　北京）。2. 吕骥《三弦和中日文化交流——介绍“三弦艺术论”》（光明日报社《光明日报》1992年7月2日）。3. 日本冲绳时报社《冲绳时报》1992年8月5日《三弦艺术论发刊》（冲绳时报社　1992年8月5日　那霸）。4. 祖振声《中日音乐文化交流的使者》（《人民日报（海外版）》1992年8月5日第7版）。5. 薛诚《中日音乐文化交流的结晶——评“三弦艺术论”》（《中国文化报》1992年7月19日第3版）。6. 肖梅《音乐：在历史——文化中生成——读王耀华“三弦艺术论”》（中国音乐学院中国音乐编辑部《中国音乐》1992年第2期第56、57页，中国文联出版社　1992年5月）。7. 李万钧《从“三弦艺术论”谈王耀华教授的比较研究》（《福建艺术》1992年第3期第32页，福建省艺术研究所　1992年6月　福州）。8. 肖伍《“三弦艺术论”与学问“三功”》（《福建日报》1992年7月19日第7版）。9. 刘靖之《王耀华的“三弦艺术论”》、《中国的三弦音乐》、《英雄所见略同》（香港“星岛日报》副刊　1992年3月20、21、22日）。

㉛人民音乐编辑委员会《人民音乐》1992年第1期第41—45页（中国文联出版公司　1992年1月　北京）。

㉜同㉛1992年第2期第32、33页。

㉝同㉛1992年第6期第39—41页。

㉞同㉛1992年第7期第7—9页。

㉟人民音乐出版社音乐研究编辑部《音乐研究》1992年第1期第30—38页（人民音乐出版社 1992年3月 北京）。

㊱同上1992年第4期第65—75页（同上 1992年12月 北京）。

㊲武汉音乐学院学报《黄钟》1992年第1期第30—33页（武汉音乐学院 1992年 武汉）。

㊳同上第87—91页。

㊴星海音乐学院学报编辑部《星海音乐学院学报》1992年第1期第7—12页（星海音乐学院 1992年3月 广州）。

㊵同上1992年第2期第22、23页。

㊶四川音乐学院学报编辑部《音乐探索》1992年第1期第23—30页、第2期第39—46页（四川音乐学院学报社 1992年 成都）。

㊷同上1992年第3期第35—42页。

㊸《乐府新声》编辑部《乐府新声（沈阳音乐学院学报》1992年第2期第42—44页（沈阳音乐学院学报社 1922年6月 沈阳）。

㊹上海音乐学院音乐艺术编辑部《音乐艺术》1992年第2期第1—9页（上海音乐学院 1992年6月 上海）。

㊺同㉟第37页。

㊻同㉟第30页。

㊼同㊱第73页。

㊽同㊲第32页。

㊾同㊲第32页。

㊿同㊲第32页。

(51)同㊳第90页。

(52)同㊹第9页。

(53)人民音乐出版社音乐研究编辑部《音乐研究》1992年第2期第90—95页（人民音乐出版社 1992年6月 北京）。

(54)同上第94页。

(55)同上第95页。

(56)（美）内特尔著、管建华译《二十世纪的世界音乐：西方的影响研究》（中国音乐编辑部《中国音乐》1992年第3期第35—38页、中国文联出版公司 1992年9月 北京）。

(57)中国音乐编辑部《中国音乐》1992年第1期第47页（中国文联出版公司 1992年3月 北京）。

(58)人民音乐编辑委员会《人民音乐》1992年第5期第42、43页（中国文联出版公司　1992年5月　北京）。

(59)同上第43页。

(60)（日）高茨保治著、曹理译《音乐教育的比较教育研究》（中国音乐编辑部（中国音乐》1992年第4期第56—59页、中国文联出版公司　1992年12月　北京）。

(61)中国音乐编辑部《中国音乐》1992年第3期第75、76页（中国文联出版公司　1992年9月　北京）。

(62)上海音乐学院音乐艺术编辑部《音乐艺术》1992年第4期第33—37页（上海音乐学院　1992年12月　上海）。

(63)人民音乐编辑委员会《人民音乐》1992年第9期第25、26页，第10期第32～34页（中国文联出版公司　1992年9月、10月　北京）。

(64)中国音乐编辑部《中国音乐》1992年第4期第69、70页（中国文联出版公司　1992年12月　北京）。

(65)上海音乐学院音乐艺术编辑部《音乐艺术》1992年第1期第48—51页（上海音乐学院　1992年3月　上海）。

(66)同(63)第11期第8—10页。

(67)中国艺术研究院音乐研究所中国音乐学编辑部《中国音乐学》1992年第3期第26～34页（文化艺术出版社　1992年7月　北京）。

(68)同上第35—42页。

(69)音乐探索编辑部《音乐探索（四川音乐学院学报）》1992年第4期第8—12页（四川音乐学院学报社　1992年　成都）。

宗教音乐研究

刘　红

在1992年7月召开的“中国传统音乐学会第七次年会”上，总结近十年来宗教音乐研究状况时，田青作了“从禁区到热点”的概括。若继续用一个“热”字来评述1992年该领域的研究，仍不过份，只是着热点有了些许转移。

有一个变化是明显的，早些年的宗教音乐研究，热在资料的收集整理和音乐基本情况的介绍与分析。近几年的研究则逐渐趋于理论性、学术性，研究者的视角也逐步地从以自身占有的音乐技能技巧的背景知识，继而纯音乐性地判断和分析宗教音乐，转入将宗教音乐放置到它生存的环境——宗教礼仪、宗教哲学、宗教信仰等方面，概言之，即从整个宗教文化系统

中去考察、认识、研究，热点集中在宗教音乐文化的价值认识及宗教音乐文化与普通社会文化的相互关系上。应该说，宗教音乐的研究又有了新一层次的重新开始。这一现象，已在1992年公开发表的文论中初现端倪。

尼树仁在《道教音乐与佛教音乐的比较研究》（《音乐探索》1992年第一、二期）一文中，依据其对道、佛教科仪的熟悉和理解，从“道教与佛教在成长过程中的互相影响”、“道教与佛教的对比”、“文献中的道教音乐与佛教音乐”、“道教音乐与佛教音乐的对比”四个方面入手进行阐述和分析，得出肯定性的结论：“中国道曲与佛曲基本相同，共性大于个性。”如果说尼文强调道佛乐的共性因素，取决于“在共同的土壤中经过近两千年的长期斗争和融合”的话，那么金文达《佛教音乐的传入及其对中国音乐的影响（《中央音乐学院学报》1992年第一期），则变换角度，强调了同一问题的另一方面。而周立凡《佛乐——我国古音乐的“活化石”》（《新疆日报》1992年3月2日）一文，与前几年田青提出的佛寺道观是保存古代音乐的“冰箱”之观点不谋而合。

宗教音乐与我国民族民间音乐之关系的探讨，一直是宗教音乐研究的热门话题。本年度涉及此内容的文章有甘绍成《川西道教音乐与地方音乐的关系》（音乐探索》1992年第三期）、詹仁中《从道曲〈百鸟朝凤〉到唢呐曲〈百鸟朝凤〉》（《乐府新声》1992年第二期）、刘守华《道教斋醮中的民歌》（《艺术与时代》1992年第二期）等等。上述文章不同以往简单地从音乐组织结构上作比较研究，而是在进行音乐形态分析的同时，参考了相应的社会文化背景。如甘文的探讨中，就论及到了川西道乐与四川地方音乐相关联中的几个社会文化因素：民俗活动的因素；道士身份多重性的因素；宗教宣传的因素；地理环境与语言因素；特定的历史文化背景因素。刘守华的论述，是以地方民俗文化为背景而展开的。

如何从宗教自身的特点去寻找宗教音乐的特殊规律，有学者进行了这方面的尝试。刘红在《论道教音乐的种类及其层次划

分》（中国道教》1992年第二期）一文中提出，不同的科仪活动，道乐呈现出不同的风格特征，从而分别出不同的层次，不同的层次又因道人心理、道场环境、科仪程序等因素的差异，而具有不同层次的音乐属性。于是，作者将道乐与道教信仰的神仙系统的亲疏程度作为标准，分基底层次、中间层次、表面层次三方面作了论述。作者的另一篇文章《释道乐“步虚”》（《中国音乐》1992年第一期）也是在此前提下完成的。

同载于《中国音乐学》1992年第二期的两篇带有史料论证的文章，尤为引人注意。王小盾《唐代的道曲和道调》，运用翔实的文史典籍，对唐代创制和流传的一百多首道曲、道乐逐一进行了考证，并提出了道教的法事科仪音乐是从唐代开始建立起来的学术观点。该文史料丰富，论证有力，且具有很高的文献价值。田青《从〈金瓶梅〉看明代佛教音乐》与王文有异曲同工之妙。该文不同于王文以文献典籍为依据，饶有趣味地将“天下第一淫书”作为史料线索，透过这部文学作品中对佛乐的相关描述，获得了对明代佛教音乐活动更为生动、具体的新认识，从而也使《金瓶梅》这部文学著作，显现出了“上可印徵古典，下可校勘现存佛教音乐”的新价值。1992年创刊的《佛教文化》（中国佛教文化研究所主办）连载了田青有关佛乐研究的几篇文章。这些文章中，作者以生动形象、通俗流畅的笔调，就佛乐的起源和发展等问题进行了描述。

随着宗教音乐研究的发展和深入，近年来已陆续有此项研究的专著问世。由蒲亨强撰写的《道教与中国传统音乐》一书，1992年底由台湾文津出版社出版。该书共含十二章，以道教及道教音乐为主线，较系统、全面地从道乐的历史与现状、道乐的特点与功能、道乐与宫廷音乐、道乐与佛乐；道教与文人音乐、道教与民族民间音乐、道教与古乐谱及道教在中国音乐史上的地位和作用等方面进行了论述，可称得上是作者近年来对道教音乐研究的一个总结。

少数民族宗教音乐的研究，已引起部分学者的关注。本年度

涉及此项研究的有刘桂腾《萨满教与满洲跳神音乐的形成及其流变》(《音乐研究》1992年第三期)、阎建国《维吾尔族宗教音乐初探》(《新疆艺术》1992年第六期)、何青《云南丽江纳西族洞经音乐》(中央民族学院学报》1992年第二期)、黄林、吴学源《论云南洞经音乐组织的社会属性》(《民族艺术研究》1992年第二期)等等。云南洞经音乐研究，以往多将其纳入道教科仪音乐的范畴，而在黄林、吴学源的文章中，提出有悖于常论的见解。文章认为，从组织结构上看，“洞经会的信仰是一种由宗教信仰派生出来的、在较高文化层次范围内的而又是存活于民间的习俗信仰，并非宗教信仰范畴”，从而得出“以洞经会活动为载体的洞经音乐也只能算作是源于道教科仪、后又融合其它多种音乐而形成的大型民俗性乐种”的结论。发表在1992年第三期《民族艺术研究》上的三篇文章：《中甸县藏传佛教音乐考查》(和佳庚、吴学源)、《嵩明县道教音乐初探》(杨文平)、《河口瑶族道教音乐调查》(尹祖钧、盘朝恩)，对鲜为人知的西南少数民族地区的佛、道教音乐进行了介绍，具有较强的资料性。

傩戏傩文化研究，是近年来形成的又一热点，并随之建立了一个新型学术领域——傩戏学。《民族艺术》(广西)自1992年第一期起，开设了“傩戏学研究”专栏，发表了一系列包括音乐、舞蹈在内的傩文化研究专论，这对我们广泛地认识我国传统宗教文化现象，是大为有益的。

除各期刊杂志上公开发表的论文外，1992年度召开的几次大型学术会议上，也有不少宗教音乐研究的论文入选参会。本文开头提到了7月召开的“中国传统音乐学会第七次年会”，设立了“宗教音乐研究”专题，共有包括曹本冶等海外学者在内的近10名专家学者，作了专题发言；9月在湖北武当山召开的“中国武当山道教文化国际学术研讨会”上，蒲亨强、刘红分别以武当道乐研究为专题，作了论文宣讲；10月在西安召开的“中国道教文化学术研讨会”上，武汉音乐学院道教音乐研究室应邀在会上作了专题发言。

宗教音乐研究涉及的是一个特殊的领域，自然地，对研究者也提出了具备特殊素质的要求。纵观1992年该领域的部分研究成果，我们既可以看到，此项研究的一个更高更新的基点正在形成，同时，我们也不无遗憾地看到，某些研究工作还处于初步的、不成熟的、乃至于幼稚的层面。因此，在考虑如何将宗教音乐的研究引入新的学术理论高度的同时，更需要研究者们在这股热潮中，冷静地思索今后宗教音乐研究的发展方向，做更深入具体的田野调查工作，为宗教音乐研究的新高度，奠定一个坚实稳固的基础。

朝着纵深和交缘的方向迈进

——1992年度作曲技术理论研究情况综述

彭志敏

作曲技术理论研究，以其自身的特色，面对着古今中外浩如烟海的乐谱文献，抱定加强自身建设、服务音乐创作的宗旨，不厌其细，实证求解，虽未惊天动地，也非默默无声地走完了1992年。回首既往足迹，综观全年情况，在与邻近几年的结果大致持平的前提下，又悄悄地增加了几许不同往日的特色，诸如：对方法与手段的注重；对建立比照系统的倚重；对民间或传统音乐研究的涉足更多更深；友好而严肃的学术商榷之风渐起；在选题上向着更宏观或更微观的两极倾斜，等等。从不同选题类型的文章篇目上看，关于作家与作品研究的文章约占全年度总数的三分之一稍弱；和声学方面的研究结果与前一类在比例上大抵持平；曲

式学、音乐分析学、民间音乐的作曲规律探讨、以及复调音乐等门类的文章，合在一起约占总数的三分之一强。从习惯上划分的作曲理论“四大件”上看，配器方面的论、译文几乎均告阙如。总之，现在的作曲技术理论及其研究，已远不是从前那种纯之又纯的情况了，除了在不断地向其纵深方面开挖而外，逐步而且有意识地朝着与其它学科相交缘的方向发展，已成为区别于过去的一个重要势头。现仅就其中有特色的方方面面分述如下。

一、关于研究的方法与手段

“工欲善其事，必先利其器”。在研究工作中要想达到预期的目的，得到所期望的结果，选择使用既有针对性、且又行之有效的方法与手段，是必不可少的一个先决性条件。在作曲技术理论的领域内，随着时代的发展，观念的改变，音乐创作的刻意求新、大胆探索、手段更新、而多方突破，出现了众多的新现象、新结果和新的研究对象；为此，选择使用与之相应的研究方法或手段，甚至包括相应的新型研究工具在内，就更是一件不可忽视和不可或阙之事。就这方面的情况而言，国际同行可谓轰轰烈烈地大步领先在前；兄弟学科也可谓热热闹闹地亦步亦趋于后。相形之下，我们的作曲技术理论研究，就不得不承认多多少少有些掉队。今天的情况虽然是“已在起步”（这是就“整体”和“运用”的情况而言。对某种新型分析研究方法或体系在一定范围的一般性介绍，或在一定程度上的尝试性运用，则是早已有过之事），也只好看成是“千呼万唤始出来”罢了。在1992年度刊发的不少文章中，与“方法”问题相关的篇目较多，与近年的情况相比甚显突出。其中特别值得一提的，有以下诸篇：

刘康华《二十世纪和声的共同逻辑原理与分析方法——尤·霍洛波夫的理论与方法》（中央音乐学院学报［以下简称“中音”］第一期），以历史和宏观的眼光来看待被其高度概括为“音高结构”的和声；又以比较和透视的眼光，指出不同时代和风格的音

高结构间所具有或所遵循的共同逻辑原理，并具体阐明了20世纪和声·音高结构的独特个性；用较多的篇幅，介绍了莫斯科音乐学院教授尤·尼·霍洛波夫关于现代音乐和声分析的理论与方法及其步骤，还以前苏联作曲家列杰昂夫的op. 16. no. 6为例作了详细的分析示范。该文所提出（或所介绍的）理论来自近一、二十年来我们了解不多的前苏联学派，对于我们同期内相应了解较多些的西方欧美和声理论来说，它构成了一块可供人们彼此比较的参照面；文中涉及的分析方法，除了具有与西方音乐家创立的有同样可以解决问题的功能外，还具有简洁、明了、适应面宽而可操作性强等特点。

《中国音乐学》(以下简称“音乐学”）第一期发表韩宝强译德国音乐理论家沙和睦（Sohaffrath）《单声部曲调与变体的处理——计算机辅助分析的概念与方法》一文，介绍了德国埃森大学设计的计算机辅助分析音乐的程序MAPPEL。虽然原文作者说明该程序“适合于民族音乐学资料的存档、分类、编目、和分析”，但它的分析结果同样也能满足作曲技术理论分析的要求。刊发这样一篇译文的意义，远远不在于介绍一个具体的音乐分析软件。它告诉人们的一个重要信息是，20世纪的当代，是高科技的时代；音乐理论的研究，包括作曲技术理论研究在内，在观念、方法、工具等各个方面，走与高科技相结合的道路，已势成必然！目前，基本配置的计算机系统已逐渐走进我国音乐理论研究者所在的部门或家庭，用电脑作为作曲技术理论研究的工具，使研究工作以更快的速度和更精确的质量向前进展，在1992年度成为比从前任何时候都要明确得多的一个新势头。在此情况下，及时地引进、介绍、刊发、交流有实用价值的专业化应用软件，以及与之相关的文献材料，和相关软件运用、开发的体会及成果，对于从属文学、艺术学的音乐理论界来说，将是十分重要而必需的。

《音乐学》第四期上发表汤亚汀《音乐分析：语言学模式的兴衰》一文，以年代为框架，详细而有重点地评述了本世纪、尤其是本世纪下半叶以来所盛行的关于音乐的语言学分析模式，重点

介绍了“分布主义”、“转换生成法”、“符号学”及其在50—60年代的兴起，在70年代所达到的高峰，80年代以后的余波或再兴起这三个不同的发展阶段。文中所涉及到的诸多分析方法、观念、和思想，虽然更多地是在音乐学领域中运用，但它们同样也可适用于今天意义上的作曲技术理论研究。而无论是当代音乐学研究对语言学（或其它旁系学科）的借鉴也好，还是作曲技术理论对于音乐学学科的方法的借用也好，都说明了当代理论研究自觉而必然地走其交缘之路的突出特点。刊物同期上发表王文的《模糊数论和声力学研究的梯级开发：非精确定量→隶属度级差→直觉判断》一文，把模糊数论的某些观点与方法同和声学的研究相结合，把研究的标准从精确定量改为与和声本体性质更加接近的非精确定量，在运用数学方法的同时仍不放弃“直觉判断”的功用价值，就是一个很好的例证。

朱爱国在《黄钟》第一期上发表《阿伦・福特的“和声轴”及其和声数学新方法——〈调性和声的概念与运用〉一书介绍》一文，去粗取精地介绍了美国当代音乐理论家A.福特，一个借用数学集合论方法研究无调性音乐音高结构的专家，如何把申克尔的透视理论及简化还原方法，运用到传统的调性和声研究及教学中去所取得的独到、精辟而深刻的见解。除了该书所讲述的具体内容外，其所提供的研究与教学方法之对于传统和声的教学与研究来说，无疑也提供了一条新路径。

王震亚在《音乐研究》（以下简称“研究”）第二期发表《西洋作曲技法在星海救亡歌曲中的运用与衍变》，在《中音》第二期发表《赵元任歌曲创作中的写作技法》，在《音乐艺术》（以下简称“艺术”）第三期上发表《黄自作品研究》等一组文章，可视为从作曲技术理论的角度研究我国近代音乐史的一种系统性研究成果。不同的文章具有两个共同的研究课题：第一，研究所选作曲家在创作中如何在各自所处的时代里，有意识地借鉴西方当时的新型作曲技法，及其对我国后来音乐创作所产生的影响；第二，研究所选作曲家的创作在借鉴西方作曲技法的同时，如何使之与本

国民族风格相结合。王的一组文章与已有的同选题研究结果相比，显得深入、细致而有说服力；在写法上的开门见山，更使人觉得直接了当。其所以给人以这样的印象，就它所涉及到的研究的方法来说，文章始终把对作品做“全面的实证性分析”——这种被当代音乐分析视为“首要的前提”——放在应有的位置上，而不是抽象的演绎、空泛地概括或无限地拔高，因而，尽管是老课题，却能够深开挖，并做到言他人之未言。

与王震亚的研究相应，郑英烈在《音乐学》第二期上发表《朱践耳第一、二、四交响曲中的十二音技法》，既不是对朱氏创作做全方位的总结，也不是对其所有的十二音作品进行研究，而是选择其中“有代表性的细节”，去说明朱氏的三部交响曲作品对于“正宗”的十二音技术来说，它们虽已“越轨”，却又正因于此而获得了独特的个性。这种对研究对象做“有限定的取样”，而后再做深入的微观性分析，最后再宏观地扩大到一般的做法，这正是当代音乐分析在方法上的又一重要的特色。苏夏在《艺术》第一期发表的《丁善德中青年时期的钢琴音乐》，魏廷格在《中音》第一期上的《丁善德钢琴独奏作品的风格特征及创作成就》，邓宗舒在《研究》第三期上发表的《冼星海古诗词歌曲旋律探微》，彭志敏在《音乐探索》第一期上的《普罗科菲耶夫早期音乐创作的兼融风格—以 op. 22. 为例》等文，也都具有类似的特点。

二、关于研究的比较与参照

在研究中进行必要的或多样化的比较，为了比较而建立必要而合理的参照系，不仅是一种有效的研究方法，从某种意义上说，它是研究工作赖以进行下去的根本之所在。1992年度的作曲技术理论研究，也较多地显露出这方面的特点：

桑桐从《艺术》第一期开始连载的长篇论文，《西方音乐中和声的应用、理论与教学发展概念》，把纯技术性（或工艺性）的和声学，置放在纵向的时间轴上，对于其中所分割出来的“调式和

声”、及“数字低音”等各个不同的时间段，都从“应用”、“理论”、和“教学”（其中以“应用”为第一位）这三个相关的参照面上，做相互比较地阐述、探讨和论证。这种历史的、动态的、网络和系统的研究方法与角度，使之既成一种独具特色的和声学教程，又成一部以和声为对象的历史性专著：它无疑丰富了我国专门史的研究成果，又填补了我国在作曲技术理论研究方面还缺少历史性著作的一个空白。

童忠良在《研究》第一期上发表的《论传统和弦与现代和音的中介——兼论全音程四音集合与变五音和弦的中介特征》，以调性系统中调性特征相对较少的双重变五音和弦，与非调性系统中仍不乏调性痕迹的 4-Z15、4-Z29 两个全音程集合，做相互比较、关联、印证、和解释，指出前者是后两个集合的综合，后者中的两个集合，则是前者的肢解，因而，它们都是传统和声与现代和音、调性音乐与非调性音乐之间的中介。在传统与现代之间，在调性与非调性之间，建立一种双向的比较关系，并从富有代表性的单个现象入手分析，天长日久，日积月累，其结果不仅可大大地丰富我们的专业教学，也势必在传统与现代的“鸿沟”之上，建立起由“中介”所形成的关系通道。

陈丹布在《中音》第一期发表的《模糊结构功能的曲式意义》一文，也探讨了现代音乐由于调性解体等多方面的原因，在曲式结构方面所导至的模糊现象，以及由此而产生的模糊功能。从一定意义上说，这种模糊功能，也就是“传统的曲式”和“现代的非曲式”之间、以及从前者向后者转化与过渡的一种“中介”。李吉提在《中音》第三期上的《民族音乐结构研究小引》一文中，也部分地探讨了与“模糊功能”有关的问题。

赵金虎在《音乐学》第一期上发表的《多部曲式分类及国内外音乐理论家的相关论述》，及在第二期上发表的《均控场与中国现代十二音》两文，也都可视作运用比较方法研究的结果。前者涉及到在现象上广泛存在、在理论上却界定不够清楚的“多部曲式”问题，并在系统列举、比较国内外音乐理论家与该问题相关

论述的基础上，全面阐明自己的观点及看法，以补足现有《曲式学》理论构架中尚“无独立章节”的这一空缺。后文，则试图把中国传统乐学中体系化的“均”理论作为一个“场”，以之为参照而比较地研讨中国现代音乐作品中的“十二级音乐”与传统乐学的关系。钱兆熹在《音乐学习与研究》第一期上《论中国民间锣鼓与十二音体系的同构现象》，也以相互比较的方法，发现了中国民间锣鼓的节奏及音响特点与西方十二音作曲法体系之间的类同关系，从而否定了关于其二者“相距甚远，风马牛不相及”的某种说法。周雨在《黄钟》第二期上发表的《五声性序列初探》，在肯定郑英烈等中国音乐理论家提出的“五声性序列”的基础上，对A. 福特集合表中具有五声性特点的有关集合进行更深入的研讨，并把这种研讨与中国音乐的五声结构与调式特色相结合，在讨论中，该文保持沿用中国五声调式理论中的既定名词概念，从而使这种专门化的或基础性的研究能显得明了易懂。彭志敏在《黄钟》第一期上的《动机和它的结构生成力量——音乐分析笔记》，也以比较的方法，为说明“动机”和“乐汇”是两个功能不同的概念，提出了自己的看法。

三、关于介绍与引进

在当前情况下，作曲技术理论要想跟上时代的发展并能够相应地进步，及时而大量地了解国际上的新信息，是非常必要的。从这个意义上说，近年来我们的作曲技术理论研究之所以还没有取得更加令人满意的成果，与新信息的来源不够，周期较长，编译队伍较小，而刊发这种信息的阵地不够多等情况相关。也从这个意义上讲，全年度中星星点点地见于各刊译文栏目的有关文章，就格外地令人珍重，特别地使人觉得，这些编译内容，应当看作是我们作曲技术理论研究工作与成就中功不可没的一部分。例如，戴明瑜翻译的《论现代合唱音乐的创作问题》（前苏联音乐理论家Г. В. 格里戈耶娃著）一文，就特别介绍并讨论了对于我国作曲技

术理论界来说，相对了解较少的现代音乐合唱、特别是从70—80年代原苏联作曲家们的合唱音乐创作中所提出的一些有价值的问题，主要包括合唱音乐的现代风格、现代合唱音乐的体裁体系（如宣叙性合唱、器乐性合唱等）、以及现代合唱音乐表现手段的进化等方面。刘红柱译《分析理论与演奏和解释学的关系》，以及陈丹布译《旋律的“遗传密码”》（文章都是美国著名的音乐分析学家、指挥家尤金·纳莫1991年到中央音乐学院讲学的内容，其中主要包括他本人的音乐分析理论，以及对申克尔分析法的批评等。以上两文分别见《中音》第三、四期），从总体上看虽较多地属于音乐学学科，但其中都不乏与作曲技术理论相关、可供作曲技术理论研究者参考的内容。杨华翻译的《贝尔格四首歌曲op. 2.中的音高联系》（美国M·H·文娜斯特朗著，刊于《乐府新声》第三期），周游翻译的《萧斯塔科微奇的弦乐四重奏》（英国的阿兰·乔治著，刊于《音乐学习与研究》第一期）两文，则介绍了两位著名作曲家的具体作品。

在对某一有代表性的作曲家或作曲技术理论体系做深入的研究后，再以专论的形式做去粗取精式的介绍和实事求是的评价，是引进、传播新信息的另一种方式。就见诸刊物的情况来说，近几年来于苏贤在这方面所做的工作是非常引人注目的：继其先后发表了关于著名申克尔—萨尔策分析理论体系，关于兴德米特作曲—和声理论体系的评价专文之后，又在今年《中音》第三期上推出《二十世纪复调音乐导论》一文，它以作为复调音乐音高组织系统的调式——音列体系及其变化为序，分别而详细地介绍20世纪复调音乐的主要类型及写法特点。这种经过作者融会消化而有述有评的文章，比直接地翻译在周期上稍长，但在内容上更有选择且有自己的看法。两种类型的“引进——传播”方式齐头并进，在数量上再有所长，将大有益于我们的作曲技术理论。

孟文涛在《人民音乐》第十一期上发表《曲名〈一个乐句〉的译法商榷》一文中，以严谨的、一丝不苟的治学态度，就刊物在1990年第三期上《何谓〈一个乐句〉?》一文，把俄罗斯民歌《阿

金诺契卡》译作《一个乐句》的情况，做了甚有见地的学术性说明。和文中所谈到的具体文题相比，老学者们的这种治学态度，则更有表率和指导性的意义。

四、关于民间音乐作曲规律的探索与研究

与关于西方的作曲技术理论研究相比，对中国传统音乐和民间音乐独特的作曲规律的研究，相对显得弱了很多。客观地讲，这是我们作曲技术理论研究从范围到结果、从任务到使命、从需要到能力等各方面所显示出的一种不足，或说是急待我们加一正视和努力的一个方面。就所刊发的情况看，除了前面已经提到的有关文章外，樊祖荫在《中音》第二期上的《论变唱》和在《研究》第一期上发表的《多声部民歌中的横向变唱》两文，相互关联、彼此补足地讨论了与民间器乐“变奏”相应的另一种现象，即民歌、特别是多声部民歌中的“变唱”，力求从这种“偶然性成份较多”的“民间演唱—创作方式”中，寻求其潜在的必然规律。李吉提的《民族音乐结构研究小引》一文，通过对一首民歌的多样化与多侧度的分析，引出不少令人思考的问题。李吉提在《音乐学》第二期上发表的另一篇文章，《“论中国民族曲式中的微型叠奏曲式与小型曲式”一文的商榷》，不仅在相关问题上提出了自己的看法和质疑，具有应有的学科特色和价值；更可贵的，是把这种友好而严肃的“商榷”之风，吹进了一直鲜见少有的作曲技术理论领域。

1990年至1992年音乐文献翻译概述

金经言

1990年至1992年间，音乐文献翻译工作稳步开展。与前3年的工作相比，译著质量有所提高，数量有所增加。同时，人们开始注意音乐翻译的理论和技巧问题。

根据不完全统计，3年来，全国各出版社共出版译著6类61种①；发表在各种专业音乐刊物上的译文约有420篇之多，除去一些十分短小的信息性译稿外，约有390篇。

（一）

在61种译著中，关于作曲技法和表演艺术（14种）、音乐家传记（12种）和普及教育、音乐欣赏（14种）方面的著作仍占很大比重，但

与以往相比，基础理论方面的评著（15种）比例有所增加。

在音乐美学领域，金文达和张前合作翻译了日本野村良雄的《音乐美学》(人民音乐出版社1991年版，168页)。它是近年来继杨洸翻译了康斯坦丁诺夫等人的《音乐美学原理》和何乾三等人翻译了《音乐美学——外国音乐辞书中的九个条目》后，又一部重要译著，也是我国出版的第一部由东方人撰写的音乐美学译著。原作最初完成于40年代末，1951年出版后多次重印。中译本系根据1978年的修订本译出。作者以东方人的眼光和思考方式，通过音乐美学思想史、音乐的形式、音乐的内容、音乐的风格和音乐的实践等五个方面对音乐美学各个方面的问题作有较系统和深入的论述。作者野村良雄（1908—）是日本著名学者。他不仅对音乐美学，而且对哲学、宗教音乐史等也有较深入的研究。

何乾三翻译的《音乐的情感与意义》(〔美〕伦纳德·迈尔著，北京大学出版社1991年版，315页）是音乐美学界的另一部代表性著作。作者是美国著名音乐美学家、理论家和文化史学家。他受美国哲学的影响，继承了德国音乐美学的传统，创造性地吸收了情感心理学和格式塔心理学的研究成果，广泛地利用了本世纪比较音乐学和分析音乐学的成就，建立了一套独特的音乐美学理论。该书“不是从哲学的角度而是从心理学角度，不是从作曲家创作音乐的角度而是从欣赏者的审美经验的角度来探讨音乐的情感和意义问题的”。

《音乐家·文艺家·美学家论音乐与其他艺术之比较》(潘必新等编，人民音乐出版社1991年版，181页）一书虽由中外音乐家、文艺家和美学家的言论辑录而成，但90%以上的篇幅辑录自各种译著，故在此提到。该书共分六个部分，分别为各门艺术之间的区别和联系；音乐与各门艺术之综合比较；音乐与文学、绘画、建筑、舞蹈、戏剧、电影和书法等的比较。经编者将有关言论分门别类整理后，使“音乐的特殊性明晰地显现出来”，易于为读者所认识。

在音乐社会学领域，值得提到的有两部译著。一部是人民音

乐出版社编辑部根据数部音乐辞书的有关条目及几位著名音乐社会学家的专题论著翻译编辑而成的《音乐社会学》（人民音乐出版社1990年版，196页）。该书对于我们全面了解各国音乐社会学的历史和发展，以及音乐社会学的定义、研究对象、研究目的和方法等方面提供了比较全面的资料。

另一部著作是孟祥林等人翻译的布劳考普夫的《永恒的旋律——音乐与社会》（上海音乐出版社1992年版，353页）。该书原文书名直译应为《在社会变革中的音乐——音乐社会学大纲》。该书作者布劳考普夫是音乐社会学界元老之一。早在1950年就发表了《音乐社会学——特别考虑到音体系社会学情况的基本概念导论》一书，并被公认为五、六十年代音乐社会学三大流派之一的实证主义流派的代表人物。《永恒的旋律》初版于1982年。全书共分29章。作者除分别评述了数十位思想家有关音乐与社会关系的观点外，还把观众学、建筑声学、心理声学和其他学科的成果运用到了自己的研究之中。可以说，该书对音乐社会学作了一次认真全面的历史性回顾与总结。

在我国，专论性的音乐社会学译著尚不多见。在音乐社会学的重要性日见明显的今天，有必要加强这方面的工作。

技术理论和音乐家传记方面的译著历来较为出版社所注重。

在技术理论方面，除关于小提琴、萨克斯管和一些木管乐器演奏艺术的译著外，这3年出版的主要译著有：《20世纪的和声》（〔美〕文森特·佩尔西凯蒂著，刘烈武译，人民音乐出版社1989年版）、《序列作曲和无调性》（〔美〕乔治·波尔著，秦元平译，中央音乐学院学报社1989年版）、《键盘即兴作曲教程》（〔美〕鲁特·罗伊德著，廖宝生等译，上海音乐出版社1990年版）和《和声学教程》（伊·杜波夫斯基等著，陈敏译，人民音乐出版社1991年版，570页）。《和声学教程》的中文版，最早是于1957年由朱世民根据莫斯科1947年的版本译出。之所以在30多年后的今天，又根据莫斯科1984年第9版重新译出，是因为该书具有在理论上建立了一套完整的逻辑体系，在教学上做到循序渐进、章节合理、

法则严格又易掌握、要求明确又易记忆等特色而深受读者欢迎。

在人物传记方面，重要的译著有《贝多芬的一生》（〔英〕阿特斯·奥尔加著，克纹等译，人民音乐出版社1989年版）、《苏联的名作曲家传》（〔苏〕凯尔第什等著，廖叔同等译，人民音乐出版社1989年版）、《回忆普罗科菲耶夫》（〔苏〕肖斯塔科维奇等著，杨洸译，人民音乐出版社1990年版）、《卡拉扬传》（〔美〕罗杰·沃恩著，高蓉等译，群众出版社1991年版）。

这里有必要提到美国摇滚乐歌星杰克逊的自传《太空步》一书。在一年时间里有3个不同的中译本问世（张道一等译，中国文联出版公司1989年版；茅茅等译，现代出版社1989年版；过国民等译，敦煌文艺出版社1990年版）。这部并不起眼的小册子，竟能受到3家出版社的青睐，是否可以说明，多少仍然存在着盲目上选题、片面追求发行量的问题？

在音乐教育方面，历年出版的译著多为基础教程和普及性著作。而音乐教育史、音乐教学史以及音乐教育学方面的译著则几乎是空白。可喜的是这3年间，除出版有《论儿童音乐才能的发展基础》（〔美〕戈登著，普凯元译，上海音乐出版社1989年版）、《音乐教育心理学》（卢合芝等编译，湖南教育出版社1991年版）和《键盘和声及听觉训练》（〔美〕斯坦利·沙姆威著，杜晓十译，人民音乐出版社1992年版）等译著外，还有两种较有份量的关于音乐教育理论的译著问世：《当代音乐教育》和《世界音乐教育集萃》。

《当代音乐教育》（迈克尔·L·马克著，管建华等译，文化艺术出版社1991年版，300页）共分四大部分十章分别论述了当代音乐教育的基础（包括音乐教育的历史基础、课程基础、哲学基础、公共政策与艺术教育）、音乐课程（包括教育方法和音乐教育的教材与工具）、音乐教育关心的问题（包括特殊需要的音乐教育和高等院校中的音乐教育）和总评（包括教育进步的全国性评价和当代音乐教育总结）等各个方面。其中关于教育方法一章介绍了达尔克劳兹、奥尔夫、柯达伊、曼哈顿维尔、戈登、卡拉博—

科恩、铃木以及综合音乐感等多种教学法。

《世界音乐教育集萃》（李妲娜主编，漓江出版社 1991 年版，392 页）一书 80％的篇幅为译文，它们介绍了德国、美国、冰岛、苏联、日本等国的音乐教育情况。如德国音乐教育史、音乐教学史、美国的音乐教育研究方面的概况和高等院校的音乐教育情况以及幼儿音乐教育和有关“听音乐”的理论和方法。

以上两本译著为我们提供了较为全面的有关国外音乐教育方面的信息。

在音乐工具书的编译工作方面，也取得了可喜的成果。

继汪启璋等人编译的《外国音乐辞典》（上海音乐出版社 1988 年版）后，又先后有两种较大型的音乐辞书问世：《二十世纪外国音乐家词典》和《牛津简明音乐词典》。

《20 世纪外国音乐家词典》（孟宪福主编，人民音乐出版社 1991 年版，623 页）虽非纯粹译作，但主要参照了国外出版的几部音乐百科辞书，所以值得在此提到。该词典收有 60 多个国家的作曲家、理论家、指挥家、歌唱家、演奏家、音乐图书馆学家、出版家、乐器制造家共 3772 条。它为读者了解本世纪音乐发展概况及演奏历程提供了基本的线索和必要的素材。是一部反映 20 世纪音乐家状况的比较完备的参考书。

《牛津简明音乐词典》（以茅于润为主任的译审委员会翻译，人民音乐出版社 1991 年版，1097 页加附录 106 页）是我国至今翻译出版的最大型的音乐辞典。新、全、简是它的最大特点。“新”是该词典根据 1985 年《牛津》第三版（是译审者当时所能见到的最新版词典）译出；“全”是它收词目近万条，包括各类音乐家、不同体裁的作品、各种乐器和音乐术语，以及音乐学、宗教音乐、现代音乐、风格流派和音乐机构团体等各种条目；“简”是该词典释文精练，重点明确。本词典附有 106 页之多的中文译名索引，它大大方便了阅读中文音乐书籍时需要查找有关解释的读者，这是该词典的又一特点。总之，该辞典是一部兼学术性、实用性于一身的音乐工具书。

在工具书方面，除《音乐典故小辞典》（〔苏〕米赫叶娃著，赵燕等译，延边大学出版社1990年版，266页）、《英汉电子琴键纽用法小词典》（马行乾编，北京体育学院出版社1992年版）外，还要提到一种资料，就是中国艺术研究院音乐研究所李文如编的《十种音乐译文期刊篇目汇录》（1992年）。它收有我国正式和非正式出版的10种音乐译文期刊（191期）的全部目录。

最后还应提到的有《西方音乐史》（〔法〕保·朗多尔米著，朱少坤等译，人民音乐出版社1989年版）、根据德国出版的大型丛书《图片音乐史》有关分册的部分内容编译的《上古时代的音乐》（王昭仁等译，文化艺术出版社1989年版）、根据由卡拉扬主持的第十五届萨尔茨堡音乐研讨会的文集翻译的《音乐与数学》（〔德〕格策等编，金经言等译，科学出版社1989年版）和根据数种音乐辞书的有关条目编译的《西洋音乐的风格与流派》（人民音乐出版社1990年版）。这些译著各从不同的学科角度为我们提供了大量珍贵的资料与信息。

（二）

因中央音乐学院主办的《世界音乐》和人民音乐出版社编辑出版的《国外音乐资料》这两份专门刊载译文的期刊于80年代末先后停刊，使得音乐译文的发表愈加困难。当然，在此严峻形势面前，各音乐院校的学报加大了音乐译文的比重，国外的许多学术成果和信息得以继续输入我国。

3年来，国内16种专业音乐刊物②发表的译文约计390篇。为使读者能概貌性地了解译文所涉及的学科以及译文译自何种文字等情况，现大致分类如下。③

音乐学各学科类（包括音乐美学、音乐民族学、音乐社会学、音乐心理学、音乐评论等）约133篇，占总数34.1%；音乐史类22篇，占5.6%；技法类（包括创作和表演）52篇；占13.3%；歌剧类（包括剧本、故事等）32篇，占8.2%；音乐家类（包括

作品分析）44 篇，占 11.2%；音乐教育类 28 篇，占 7.2%；中国音乐类（包括与中国音乐有关）10 篇，占 2.6%；其他类（包括书评、讲学、机构、乐器等）54 篇，占 13.8%；目录类 15 篇，占 3.8%。

这 390 篇译文主要来源于英、俄、日、德、法五种文字。其中译自英文的有 202 篇，占总数的 51.8%；俄文 75 篇，占 19.2%；日文 32 篇，占 8.2%；德文 21 篇，占 5.3%；西班牙文 1 篇。其余近 50 篇译文的来源不详。

这 390 篇译文涉及到了音乐领域的各个方面。综览这些译文所得的最深印象是，不少译文能够及时反映出国际上最新的学术成果以及新近的动向；其次是 3 年间一些刊物以连载形式发表了不少长篇论文，甚至连载出整部著作的大部分章节；三是有些刊物组织了某一方面的译文，使读者对该领域的情况有相对集中的了解。

由于译文数量太多，译文的内容无法一一介绍。现仅列举各学科部分论文。

在音乐学方面重要的译文有《爱德华·汉斯立克与音乐的形式概念》（〔德〕达尔豪斯撰，蒋一民译，《中国音乐学》1990 年第 1 期）、《关于重建民族音乐学》（〔加〕蒂莫西·赖斯撰，汤亚汀编译，《中国音乐学》1991 年第 4 期）、《音乐的第四个时代》（〔美〕涅特尔撰，杨红译，《中国音乐》1991 年第 2 期）、《西方音乐的价值与民族音乐学的特征》（〔美〕内特尔撰，赵志扬译，《中国音乐》1991 年第 3 期）、《音乐变迁研究理论和方法的一些问题》（〔英〕布莱金撰，管建华译，《交响》1992 年第 3、4 期）。此外，《意义：音乐、语言与符号学》（〔英〕凯塞尔斯撰，宋祥瑞等译，《黄钟》1990 年第 2、3 期）一文的作者根据符号学的原理，严格按照符号学的三个步骤来研究音乐，试图在较深的层次上揭示出音乐的本质及其与人的关系。《音调论》（〔苏〕阿萨菲耶夫撰，曾祥华译，《艺苑》〈音乐版〉1989 年第 4 期，1990 年第 1 至 4 期，1992 年第 2 至 3 期）是苏联著名音乐学家阿萨菲耶夫的一

部重要著作，被视为是以辨证唯物主义为指导思想的经典性音乐美学专著，在国际学术界影响很大。该书主要阐明音响形式的产生，论证音响形式赖以存在并体现了音乐本质的音调的能量源泉，探究音乐是如何进行的、如何随着时间而展开的。全书共十二章，限于篇幅，仅刊发了该书前半部的一些章节。另外，张洪模也曾译过该书的部分章节（《中央音乐学院学报》1989年第1、2期和《音乐学习与研究》1991年第3、4期）。

在音乐史和史学方法论方面重要的译文有《达尔豪斯〈音乐史的基础〉一书概略》（谷文娴编译，《音乐学术信息》1992年第2、3、4期）、《现阶段苏联音乐历史学的任务》（〔苏〕涅斯捷耶夫撰，汪启璋译，《中国音乐学》1991年第4期）、《音乐史学的方法论》（〔日〕福岛和夫撰，龚林译，《音乐艺术》1991年第3、4期）、《浪漫派交响乐》（〔日〕岩井宏之撰，舒兰译，《音乐学习与研究》1989年第4期、1990年第1期）、《苏联当代交响乐及协奏曲评述》（〔苏〕塔拉卡诺夫撰，戴明瑜译，《交响》1990年第1至第4期）。此外，美国学者格里菲思的《先锋派音乐简史——从德彪西到布列兹》一书共有14章，《艺苑》（音乐版）仅刊发了后期浪漫派的背景、新的节奏与新的曲式、新的和声、新古典主义、序列主义和现代世界等前八章（彭鹏译，1990年第1至第4期，1991年第1、3期）。

在技法和表演方面值得提到的译文有《音乐旋律学》（〔苏〕霍洛波娃撰，戴明瑜译，《交响》1991年第2至4期）、《论音乐主题法》和《大歌唱家谈精湛的歌唱》。《论音乐主题法》是苏联学者霍洛波娃的一部专著，主要从音乐作品分析教学的出发，对主题法理论的基本材料进行系统的归纳、筛选和分类。《人民音乐》以连载17期的方式刊发了《大歌唱家谈精湛的歌唱》一书的若干章节。该书作者是美国大都会男低音歌唱家杰·汉奈斯。他在对40位最优秀的歌唱家进行采访后完成了此书。译者黄伯春挑选了其中最精采的部分向读者介绍了世界著名歌唱家的声乐技巧和歌唱艺术（《人民音乐》1991年第4期至1992年第11期）。

在歌剧创作和理论研究方面，《歌剧艺术》刊发了大量长篇译文。其中重要的是：从1985年起至1990年第4期连载的《二十五部歌剧杰作》（〔苏〕克伦佳耶娃等著，王毓麟译）。它介绍了25部歌剧杰作的创作过程及其情节、音乐和舞台上的命运。从1989年第3期开始连载至今的《对意大利歌剧的释介》（〔意〕蒂托·戈比著，刘诗嵘译）和从1990年第3/4期连载至今的《作为戏剧的歌剧》（〔美〕克尔曼著，杨燕迪译）。后者“紧扣音乐与戏剧的关系这个中心命题，以锋利的笔触剖析了自蒙特威尔弟至今400年来历史上的歌剧杰作。是一本集历史知识、具体作品分析和理论概括为一身的审美批评佳作。”

在乐器类方面，最值得提到的是吴肇元编译的《世界乐器图说》。《乐器》已以连载近40期的形式向读者介绍了世界各种乐器。

此外在这三年间，还有不少关于音乐家、关于流行音乐方面的长篇译文问世。

最后，还要提到《音乐学术信息》在近年刊发了一批综述各国音乐研究情况的译稿。它们涉及到美、英、比、德、日、菲、越、伊拉克、南非等国家。其中有些信息为首次传入国内。另外，该刊组织的《我国馆藏西文音乐书目索引》（从1991年第2期起）、《部分外文音乐杂志要目》（从1991年第3期起）、《1980年以来有关中国音乐的日语文献目录》（从1992年第6期起）和《国外音乐博士论文目录》（从1992年第6期起）也都为我们了解国外学术动态创造了条件。

（三）

如果我们把曾志忞于1904年出版了从日本学者铃木米茨郎的日译本翻译过来的一本英国乐理课本《乐典教科书》作为我国近代音乐文献翻译工作的开始，那么，至今它已有了近90年的历史。在此期间，我国大约出版音乐译著近700种，发表的各类译文2000多篇。可谓成绩不小。尤其在我国音乐的表演、数学、创

作、研究、出版等方面，音乐翻译工作已充分显示了它所具有的举足轻重的地位和作用。

但是，长期以来，对音乐文献翻译工作本身的理论探讨和学术交流工作一直未得到充分重视。针对这一现状，中国艺术研究院音乐研究所音乐学术情报研究室和《中国音乐学》编辑部于 1989 年底在北京联合组办了以“音乐翻译与研究”为主题的我国首届音乐翻译研讨会。会议涉及到我国音乐翻译工作的经验与不足，音乐翻译与专业研究的关系，当前音乐翻译工作中存在的问题，音乐翻译与译者的文化修养等方面。同时，会议加强了音乐翻译界的联系与交流，为今后的工作打下了基础。④

在此之后的 3 年里，陆续发表了几篇关于音乐翻译理论与技巧的文章。除陈本谦的《关于歌剧〈La Bohéme〉的译名》载《音乐艺术》1990 年第 2 期）和徐山的《‘圣—桑’与‘圣—桑斯’》（载《乐器》1991 年第 1 期）以及发表于 1990 年第 2 期《中国音乐学》上的一组有关文章外，重要的是莫德昌那篇约近 4 万言的长篇论文《音乐与翻译》（分上、中、下三部分连载于《音乐艺术》1991 年第 1、2、3 期）。该文对英汉音乐文献的互译、常见用语和习惯的译法，对音乐的不同种类，对乐器、乐种、戏曲、曲艺、歌舞剧、音乐剧、古代音乐及论著的翻译都有独到的见解；对译文的格式、体裁、修辞和编辑等诸多方面都有详细的论述。它是一篇探讨汉语音乐翻译问题的严谨而深入的学术论文。

孙慧双的《浅谈歌剧翻译技巧》（《歌剧艺术》1990 年第 3/4 期）也值得一提。作者指出，要译好歌剧剧本首先要研究所译作品，包括研究产生作品的背景，剧作家、曲作家、作品的主要思想和艺术风格，全世界首演该作品和以后演出的情况，以及它在艺术史上的地位等。其次才能动手翻译作品。第 3 步是试唱作品。第 4 步是跟踪修改，即亲自参加作品的排练、演出，倾听各方意见。然后再对作品进行修改，加以润色。孙慧双的这些经验之谈，值得同行们借鉴。

对音乐文献翻译工作的历史回顾和思考也提到了议事日程。

王昭仁的《国外重要音乐著作翻译出版情况》和常静的《音乐译著、译文及其有关情况的综述》(分别见《中国音乐年鉴》1987年和1990年卷)分别对1986年和1987年至1989年的有关情况作有综述。此外还有常静的《二十世纪我国音乐翻译著作一瞥》(《中国音乐学》1990年第2期)和金经言的《一个不容忽视的领域——对建国以来音乐文献翻译的回顾与思考》(《中国音乐学》1991年第4期)。后者以41年来的成绩、肩负的重任、困难与当前的工作三部分,比较全面地总结了这一领域的成绩与不足。

音乐文献翻译在向外介绍中国音乐方面,也有所收获。继《中国音乐学》编辑部于1989年编辑出版了我国第一种外文版音乐刊物《中国音乐学》(英文版)后,武汉音乐学院学报编辑部又于1991年出版了一期英文版《黄钟》(176页)。该刊除发表有7篇论文外,还刊发了20篇论文摘要和其他一些音乐信息。这两本刊物已成为国际学术界了解中国音乐研究的一扇窗口,它们在国际上已产生了一定的影响。

当然,在音乐文献翻译工作中应与外译中平分秋色的中译外工作仍然举步维艰。按上述两种英文刊物筹划人的初衷,它们应是连续出版的。但由于经费、翻译力量等诸多因素,这项工作难以为继。看来要坚持这项十分值得去做的工作,还需要得到更多的重视和支持。

注　释

①包括部分1989年出版、1990年见书的译著。

②16种音乐专业刊物为《音乐研究》、《人民音乐》、《中央音乐学院学报》、《中国音乐》、《音乐艺术》、《音乐学习与研究》、《交响》、《黄钟》、《音乐探索》、《星海音乐学院学报》、《乐府新声》、《艺苑》(音乐版)、《歌剧艺术》、《乐器》、《中国音乐学》和《音乐学术信息》。其他一些刊物,如《民族民间音乐》、《音乐爱好者》、《音乐周报》、《中国音乐教育》等也载有一些短小的译文,其译文数量未作统计。

③以下各项数字并非十分精确,例如译文的分类就是一件复杂的事情。另外,许多译文也未明确注明原文的语种。故此仅为模糊统计,供参考。

④可参见常静:《首创之举,前途光明——第一届“音乐翻译研讨会”侧记》(载

《音乐学术信息》1990年第1期)、曾遂今:《把世界音乐介绍给中国,把中国音乐介绍给世界——中国艺术研究院音乐研究所“第四届音乐学读书研讨会”记》(载《人民音乐》1990年第1期)、曾遂今:《音乐翻译、中外音乐文化双向交流的咽喉——“第四届读书研讨会——音乐翻译问题研讨会”侧记》(载《中国音乐学》1990年第2期)。

60年代中期以来的外国音乐社会学研究简述①

金经言

现代音乐社会学自本世纪20年代初形成以来，至今已有了70年的发展历史。至60年代中期，西欧的音乐社会学主要在德奥两国比较发达。把注意力集中在音体系之上的韦贝尔，主要从音体系和音响学的角度来研究音乐的布劳考普夫，依据实证主义原理、从经验社会学的角度来研究音乐现象的西尔伯曼和更多从音乐本身入手、以美学的视角来考察音乐与社会关系的阿多诺等人是这一时期西欧音乐社会学的代表人物。在东欧，卢那查尔斯基、阿萨菲耶夫、雷布林、贝塞勒和梅耶尔成了音乐社会学历史唯物主义学派的主要代表人物。

（一）

自60年代末起，西方音乐社会学的研究不仅在德、奥两国持续发展，而且在法国、荷兰、英国、比利时、北欧诸国以及北美都蓬勃开展起来。

从学术风格上看，实证主义的观点仍为很多学者所接受，实证方法成为占主导地位的研究手段。很多研究家依据社会学的调查方法，其中包括采用调查表、观察、询问、让被调查者听一定的音乐作品等形式，收集和分析音乐社会状况的资料，以便获得有关音乐与社会的实证认识，分析和研究不同的音乐社会群体、音乐生活、音乐趣味和音乐接受等问题。

在此同时，也出现了不少新的研究倾向，例如有从社会心理学的角度，利用心理的、音响的测验将人类的音乐行为作为主要研究对象的倾向；有从符号学的角度，从音乐的象征含义中探求社会价值的研究倾向；有把音乐作品结构和乐曲的风格与必要的社会条件联系起来进行考察的研究，还有利用社会学、民俗学、民族学、经济学、信息论等学科对音乐现象作综合或交叉研究的倾向等等。此外，西方的音乐社会学家还加强了以下两个方面的研究：1）青年人的音乐行为；2）波普音乐和摇滚音乐的产生、接受和传播②。到了80年代，深入开展群众文化研究更是音乐社会学的一个突出特点。在这一领域，例如在爵士乐和摇滚乐的创作中，专家们试图把真正的爵士乐或者严肃的摇滚乐与用于商业目的的这类音乐区别开来。更加注重有个性的音乐家的创作活动，而较少注意阶级、种族和政治制度这样的社会因素也是此期音乐社会学研究的另一个特点。此外，高新科技和生态平衡，环境污染和环境保护等对音乐创作和音乐接受的影响，也日益成为音乐社会学家们关注的课题。

70年代以后，**布劳考普夫**（Kurt Blaukopf，1914—）仍有音乐社会学专著问世，而且，所论题目已大大超出其前期的、被索

霍尔称之为音乐社会史的范围。这首先体现在他的《在变化着的世界中的音乐组织》(1973)一文中。以后，他从社会学的角度对音乐的听众、音乐的行为、电子音乐，对音乐的传播媒介，诸如唱片、广播、电视等，对音乐的机构等许多方面都作有广泛深入的研究。重要的著作有：《青年的新音乐行为方式》(1974)、《唱片——大众传播媒介》(1977)、《韦贝尔和音乐社会学》(1980)、《声学环境和日常音乐》(1980)、《在社会变革中的音乐——音乐社会学大纲》(1982)和《在媒体的发展和变化中的贝多芬遗产——电子时代的文化政策》(1989)。

特别需要强调的是1982年出版的《在社会变革中的音乐》一书。这是一部内容极为丰富的音乐社会学思想史。当时的布劳考普夫已经认为，音乐社会学解释的不是音乐实践的状态，而是音乐实践的演变。所以，他从石器时代音乐起源开始一直论述到当代的音乐社会学思想，上下两千多年，把各家各派的学说浓缩到一部将近400页的专著中。读来饶有兴味。此外，作者并非只是简单罗列百家学说，而且还利用大众研究、立体声学、心理声学、声学生态学的研究成果来考察各个时代的音乐现象。除了论述音乐社会学的思想史外，本书还特别论述了引起古今音乐生活突变的社会因素，主要有以下几个方面：1)古罗马晚期基督教音乐的突变以音乐的无动作化和词曲的分离为标志；2)记谱法的改革引起了音乐的突变；3)作曲家的产生主要是由于音乐活动的专业化所致，而音乐的专业化又有其自身的经济和社会原因；4)技术原因，如印刷、录音、麦克风、电子管扩大器、电台、电视等等都对音乐的突变产生有很大的作用；5)音乐工业的兴起也引起一系列经济和法律问题，它们反过来又影响音乐；6)建筑对音乐的影响，以及采用新技术而使音乐摆脱了对音乐建筑的依赖（如建筑的大小，建筑的音响效果影响着音乐的速度，乐器的配置，乐团的规模等；或者人们不必去音乐厅或特定的音乐场所，而可以在家中听赏音乐）③。

主要从事艺术社会学的**西尔伯曼**（Alphons Silbermann，

1909—）在60年代中期以后发表了大量著作。如：《音乐社会学》（1963）、《经验艺术社会学》（1973）、《艺术社会学》（1979）、《大众传播社会学》（与人合著，1973）等。在音乐社会学方面，他的论著影响也较大。

西尔伯曼对音乐社会学的目的和任务都有较具体的阐述。他认为音乐社会学的目的有三条，第一是“对具有各种不同表达形式的音乐这一社会现象富有生命力的特性作出阐释。这里需要对音乐的各种互有关联的形式进行分析。”第二“寻求一条被普遍接受的、令人信服的和行之有效的理解音乐作品的道路”。第三是“找出各种预言规律，这些规律可能指出，甲现象或乙现象也许将会如何如何”④。他为音乐社会学提出了以下五项任务：“1）对社会音乐组织作一般性的结构特点和功能特点的描述，而这里所指的社会音乐组织是这样一种现象，它由各种群体为满足各自的需要而引出的个体间的相互作用所构成。2）把握社会音乐组织与社会文化变迁之间的联系并研究两者之间相互关系。3）从社会音乐群体成员在功能上的相互依赖的角度（包括他们的行为、地位和标准的构成及其作用以及实施检查）对这些群体作结构上的分析。4）基于这些团体的各种功能特点，对其进行分类。5）对于音乐、音乐生活和音乐影响范围内一些根本性变化作出具体的预测和规划”⑤。

西尔伯曼根据他对音乐社会学划定的目的和任务，对它的具体研究对象也作了规定。他认为音乐社会学只研究人、人与人之间的关系以及音乐对人的作用，而根本不研究音乐本身。而且，他还认为仅仅根据音乐，仅仅从乐谱和音响中无法得出有关某一国家某一时期的社会的认识。所以，他要求音乐社会学家“要绝对地远离艺术作品的技巧问题。在他的研究中当然也不涉及乐理、配器、和声学、节奏结构和旋律结构等”。

西尔伯曼要把握的则是社会学的调查，对过去和现在的音乐社会状况的各种事实和资料的收集、分析和研究，以达到有关音乐与社会关系的实证性的认识。例如，对研究音乐的生产者、再

生产者和消费者这一重要课题，西尔伯曼列举了许多必须把握的具体对象。对于音乐艺术家，要探究“特定艺术家群体的社会渊源等各种因素，我们要收集和分析有关他们的伦理、经济和教育的背景材料，收集涉及到他们的生活方式、居住条件、业余活动、工作习惯、社会交往的资料以及他们所持的现实态度和他们可能将持的态度”。对于音乐听众，要研究“音乐消费中的个体行为、音乐的时尚、听赏动机和行为模式动机、公众的舆论和社会的、音乐的制约等”⑥。

当然，西尔伯曼这么来理解音乐社会学的任务和对象，虽然在国际上有一定的影响，而且通过大量实证调查，并在此基础上得出结论，有其合理的一面，但是，这里毕竟有其一定的局限性。这是因为西尔伯曼几乎完全把音乐本身排除在考查范围之外，没有考虑音乐艺术本身的特殊性，从而很难真正揭示出音乐与社会之间的规律。所以，西尔伯曼的音乐社会学常被戏称为纯社会学的音乐社会学，或者是没有音乐的音乐社会学。

这一时期，克奈夫和卡尔布西茨基是两位值得提到的人物。

克奈夫（Tibor Kneif，1932—）是位匈裔德国音乐社会学家。1955 年在布达佩斯获法学博士学位。以后一直在柏林自由大学任教，同时研究音乐哲学和音乐社会学问题。

克奈夫针对分别以西尔伯曼和阿多诺为代表的两种偏向极端的音乐社会学对象观⑦，提出了一种折中的看法，认为：单件作品虽然不是音乐社会学的研究对象，但是，一种“体裁”却是音乐社会学的研究对象。即一部歌剧（比如说《魔笛》）不是，但歌剧这种体裁却绝对是音乐社会学的研究对象⑧。他在 1966 年发表的《音乐社会学认识对象》一文中从五个方面详细阐述了他的音乐社会学对象观，认为，1）社会内容存在于社会形式之间，虽然两者犬牙交错、密切相关，但毕竟是两个范围。音乐社会学不研究社会存在的内容，而是研究社会存在的形式世界；2）音乐社会学只研究历史上的各种具体社会形式；3）“社会”并不等同于人与人之间关系的总和，而只是其中的一个侧面；4）必须在音乐形式中

寻找社会生活对音乐的影响，而音乐形式的表现方式就是体裁；5）社会对音乐的影响，除了表现在体裁上，也表现在风格上。他在文章结尾强调，“凡凝聚在音乐之中的所有社会结构特点和任何社会变化均为音乐社会学的对象。反之，在音乐形式中，不发生作用的所有社会事实，以及不能被直接归结于历史影响和社会影响的音乐现象均不是音乐社会学的对象。”所以，“音乐生活社会史与体裁史和风格史的重叠部分就是音乐社会学。⑨。

1971年克奈夫发表了专著《音乐社会学》。该书不仅较详细介绍了以前的各种研究情况，而且着重讨论了音乐社会学的对象问题。书中的不少观点曾引起了不小的论争。

《音乐社会学文选》是他编辑完成的一部较有影响的文集。全书虽只收有21篇论文，但文章观点鲜明，各从一定角度反映了音乐社会学的某一侧面。尤其是其中发表于1938年以前的七篇论文，对于音乐社会学的形成和发展颇有影响。克奈夫把这21篇文章分为四类，卡尔布西茨基称之为音乐社会学论著类型学的雏型⑩。

克奈夫从60年代初开始发表音乐社会学方面的文章，除以上几部著作外，较重要的还有《中世纪欧洲音乐研究之源起》（1963）、《体系音乐学导论》（与人合作，1971）、《摇滚乐导论》（1979），并编有《摇滚乐实用辞曲》（1978）。

1953年，捷裔德国音乐学家**卡尔布西茨基**（V. Karbusioky，1925—）以《工人歌曲一览》在布拉格获博士学位。后在布拉格科学院和布拉格大学工作和任教。1968年移居联邦德国，并入德国籍。1976年起在汉堡大学任教授。卡尔布西茨基著述很多，主要涉及经验社会学问题和意识形态批评研究。重要著作有《现代音乐性之考察》（1964，与人合作）、《论经验社会学的音乐研究》（1966）、《音乐社会学在捷克斯洛伐克》（1967，与人合作）、《歌曲中的意识形态和意识形态中的歌曲——文化人类学的结构分析》（1973）、《社会学的民歌研究法》（1975）、《经验社会学——关于“音乐—社会”的表现形式、理论和哲学》（1975）、《音乐作

品与社会》(1977)、《为体系音乐学奠基》(1980)、《音乐语义学大纲》(1986)、《音乐社会学现状问题》(1986)。

《经验社会学》(1975) 是卡尔布西茨基的一部论文集，它对音乐功能、音乐听赏、音乐趣味、乐曲形式的逻辑与社会逻辑的对比等方面进行了研究。作者曾采用让不同的职业群体听赏音乐的方法，调查他们的音乐感受和喜好，指出每位作曲家或每位听众的审美意识都以复杂的方式与社会相联系。当然，他的某些观点曾引起了学术界的论争。德国学者迈尔 (G. Mayer) 认为，该文“为了一种‘无意识形态’的经验和理论，而对历史唯物主义和‘辩证’音乐社会学作了一次认真的总清理”⑪。《音乐社会学的现状问题》(1986) 是一篇有近8万汉字的长文。它不仅全面总结了1966-1986年间音乐社会学的发展情况，论述了学术思潮逐渐由受社会决定论的影响移到受人类学的影响的过程，而且还对大众音乐文化，音乐社会学与符号学的关系作了较深入的分析研究。

其他重要的著作 德国学者鲁门赫勒 (P. Rummenhoeller, 1936—) 的《音乐社会学导论》(1978) 力图论证音乐的社会本质与音乐结构现象之间的联系。1980年奥地利学者哈泽劳尔 (E. Haselauer) 发表的《音乐社会学手册》把音乐社会学的研究课题提高到现代社会学的水平。德国的伯默 (K. Boehmer, 1941—) 深受艾斯勒的影响，曾是一位重要的左翼音乐评论家，他发表过不少以马克思主义观点抨击现代音乐的文章，如《卡·施托克豪森或者帝国主义是资本主义先锋派的最高阶段》(1972)、《反对修正主义和帝国主义的音乐文化》(1973) 等。《音乐与阶级社会》和《阿多诺·音乐·社会》(1969) 也值得一读。此外，还有达尔豪斯 (C. Dahlhaus) 的《作为社会学对象的音乐艺术作品》(1974)、赫尔姆斯 (H. G. Helmus) 的《论新音乐的经济条件》(1971) 和《按商品规律出现的音乐》(1974)；克尔达尼-莫尔 (I. Keldany-Mohr) 的《作为19世纪社会文化现象的“娱乐音乐”》(1977)；林克 (N. Linke) 的《消费与祭祀之间的音乐》(1972)、策恩克 (M. Zenck) 的《音乐接受社会学的构想》(1980) 等。

音乐社会学的研究在欧洲的其他国家也有开展，并出版了一批以实证调查为基础的音乐社会学专著。如瑞典人尼吕夫(G. Nyloef)的《瑞典人的音乐行为》(1967)、比利时人克莱克(J. de Clercq)的《音乐家的职业——一次调查》(1970)、瑞士人施特罗(W. M. Stroh)的《电子音乐社会学》(1975)、意大利人德斯特雷里(L. del Grosso Destreri)的《音乐社会学：现状与展望》(1968)以及荷兰的《马斯河畔的缪斯——对鹿特丹市及其周围地区居民所作的有关音乐与音乐生活的调查》(1965)等。

美国的音乐社会学研究起步较晚，而且深受德国学者、尤其是阿多诺的影响。米勒(J. H. Mueller，1895—1965)在这方面的成就较为突出。他在第二次世界大战后对美国交响乐团的保留节目进行了调查，根据统计数字，分析了音乐的趣味，研究了音乐的社会接受倾向。他撰有《美国的交响乐团》(1951)和《音乐的趣味问题》(1963)等著作。此外还有布罗姆斯特(W. V. Blomster)的《音乐社会学：阿多诺及其他》(1976)和埃茨科恩(K. P. Etzkorn)的《西梅尔和音乐社会学》(1964)和《论音乐、社会结构和社会学》(1974)等著作。后者还编辑出版了德国学者霍尼希斯海姆的英文版著作《音乐与社会——霍尼希斯海姆晚期论文集》(1973)。

美国还有一些音乐学家，如法恩斯沃思(P. R. Farnsworth)、内特尔(B. Nettl)和梅里亚姆(A. P. Merriam)等人则是从社会学的角度出发，主要利用民俗学、人类学等学科方法，对工业地区的音乐社会史、大众媒介的地位、原始部落和少数民族的文化及其同化过程进行了调查研究，并取得了可喜的成果⑫。

现代音乐社会学在西方已有了几十年的历史。如上所述，在研究对象、方法和范围等方面，出现了不同的学术观点和流派，并取得了一定的成绩。当然，音乐社会学毕竟是一门“奢侈”学科，即使在西方，专事音乐社会学研究的学者也为数不多。而且，上述介绍的几种研究都带有各自的不足和弱点。

（二）

60年代初，由于东欧政治、经济、社会和精神生活发生了很大的变化，曾遭禁止的各种社会学的研究逐步开展起来。社会学又被视为一门独立的学科而获得了存在的合法权利。在音乐领域，更由于新体裁的出现、由于新技术为音乐的传播创造了前所未有的便利条件，从而引发了更多的学者对音乐与社会变化的相互关系进行深入的思考。

在这一历史条件下，音乐社会学以一种新的面貌在苏联逐步复苏。大众传播媒介环境中的听众和观众问题首先引起人们的注意，并因此引发了在苏联各大城市中进行的极为广泛的具体的社会学调查。通过对音乐会、歌剧观众、对电台广播的听众、对唱片爱好者、对业余团体会员，尤其是对青年人进行的广泛的书面和口头问答，调查了听众的趣味、要求和倾向等问题。需要指出，当时的这类调查大多为自发性质的，缺乏理论指导。

苏联现代音乐社会学的杰出人物**索霍尔**（A. Sochor，1924—1977)在苏联音乐社会学的全面复苏中起到了举足轻重的作用。索霍尔是位音乐评论家、音乐社会学家。先后毕业于列宁格勒音乐学院理论作曲系和列宁格勒大学哲学系。1954年以俄罗斯音乐及其音乐文化为题的论文获博士学位，1965年又以鲍罗丁的创作为内容的论文获第二博士学位。在他短短的一生中，发表了二百多种音乐学文论。

1967年，索霍尔在《苏联音乐》上发表的《开展社会学科学!》一文，不仅在普通社会学者中间，而且在音乐社会学者中间都引起了极大的反响。此后，苏联的音乐社会学步入了一个新的阶段。在以后短短的几年里，索霍尔发表了大量涉及音乐社会学内容的论文。他的观点对当时主要研究电台音乐的社会作用和教育作用的莫斯科音乐社会学家小组以及对研究工业中心城市音乐生活的音乐社会学家的影响很大。

1973年索霍尔在当时的列宁格勒戏剧、音乐、电影研究院组建了艺术社会学和美学部，并主持召开了一系列有关音乐社会学问题的学术会议，大大推进了音乐社会学的开展。1975年，他的那部用十年时间完成的《社会学与音乐文化》一书问世，在国内外引起很大反响，并受到高度评价。此书概述了音乐社会学思想的整个历史，比较系统地论述了音乐社会学的对象、结构和方法、听众的分类、现代科技革命条件下的音乐的功能、以及音乐社会学的一些基本概念。德国著名学者达尔豪斯和卡登等人对此都有过论说。

索霍尔的其他重要著作有：《音乐的教育作用》(1962)、《艺术的社会功能和音乐的教育作用》(1969)、《音乐体裁的理论》(1970)、《论音乐接受研究的任务》(1971)、《音乐与社会》(1972)、《在变化了的社会条件下和技术条件下，音乐的作用方式》(1973)、《苏联音乐社会学的发展》(1974)、《音乐思维和接受的社会制约性》(1974)、《社会主义社会的作曲家和听众》(1975)、《音乐—文化—音乐文化》(1978)和《音乐社会学和音乐美学》(1980—1982，3卷)。

在索霍尔看来，音乐社会学主要研究已经完成的音乐作品是如何进入社会的，以及它进入社会之后的命运，亦即音乐文化发挥实际功能的过程。所以，他提出了音乐社会学的以下两大课题组。第一组是“**社会学的音乐课题**。其中主要有：音乐文化作用方式的一般规律及其历史分类；社会音乐生活的结构与形式，包括不同的社会群体的音乐生活，他们在音乐方面的活动（‘音乐行为’）；在不同的社会条件和技术条件下，音乐交际（即音乐的传播和接受）的特点；音乐与音乐家的社会职能，及其实现的形式；构成整个社会和各个社会群体对音乐的需求和兴趣所需条件和因素，他们的要求、态度、理想、标准、趣味倾向、评价以及他们的音乐意识的其他形式；音乐听众（包括听众组）的分类与结构；社会领悟音乐创作和二度创作的规律及其普及和流行的规律。”第二组是“**音乐学的社会学课题**。它们是：音乐的社会作用

方式如何反映在音乐的内容和形式中，反映在音乐创作和表演的本质中：音乐的某些方面，如体裁、音调（以及整个音乐语言）、表演处理与音乐的社会接受和存在方式是如何联系着的，等等。”⑬

索霍尔在音乐社会学研究对象方面的观点，不仅指导了他本人的研究工作，而且还影响着后来的音乐社会学研究。

20多年来，苏联的音乐社会学已经积累了不少很有价值的文献。除索霍尔的著作外，以下一些学者的文论也较受重视。楚凯尔曼（W. Zukkerman）的《音乐的体裁与音乐形式基础》（1964）发展了由谢洛夫、阿萨菲耶夫等人提出的体裁理论；他的《音乐与听众》（1972）则试图对社会的音乐文化、居民的音乐需求等概念作出界定并解释之。科年（V. Konen，1909—）的《戏剧与交响乐》（1968）一书从全新的角度论述了18世纪交响音乐的发展，并讨论了交响音乐自身的音乐规律与同时代社会的和艺术的非音乐因素之间的联系。安德鲁柯维奇（P. Andrukowitsch）的《数学统计方法在民间口头创作具体社会学中的应用》（1978）则提出了一些具体调查考察的数学模型，为音乐社会学研究中的一些精确的、定量化的考察提出了若干样板和准则。此外，还有尤夏宁（N. Jushanin）的《音乐的艺术价值的社会特点》（1978）、苏申柯（S. M. Suschtsohenko）的《苏联具体音乐社会学研究中的问题》（1979）、布尔里那（J. Burlina）的《学习期间的年轻人的音乐趣味问题研究》（1979）、布里塔诺（G. Britano）的《俄罗斯民间乐器的社会功能》（1980）和卡普斯金（J. Kapustin）的《现代社会中音乐表演家的社会功能及其实现》（1974）、《作为社会文化问题的青年人的乐感》（1979）和《苏联音乐社会学60年）（1983）等。

从60年代后期起，苏联的音乐社会学研究受索霍尔思想的影响，主要从事具体课题的研究。它涉及下述三个方面：研究由各种媒介展示的音乐被社会接受时所体现的社会类型学特点；分析音乐趣味和音乐需求的形成，分析使用音乐时的动机的形成；从

社会学的角度研究电台和电视的音乐节目⑭。这些研究已经开始吸收心理学、声学、符号学、信息论、控制论、民族学等学科的研究方法，在有的论著中，数理统计也得到运用。

从以上介绍中可以看到，60年代以来的苏联音乐社会学，在其研究对象上与20年代的有所不同，其主要区别正如索霍尔在1975年时所指出的，20年代的音乐社会学“是一门把音乐的全部社会问题和现实当作自身研究对象的学科。从今天的观点看，其中有些问题属于音乐学的其他分支学科”。而60年代以后复苏的苏联音乐社会学的对象就是**“社会的音乐生活”**⑮。

在民主德国，卡登和迈尔的音乐社会学著作影响较大。

卡登（Chr. Kaden，1946—）的主要成果是他那部引起世界学术界注目的《音乐社会学》（1984）。该书试图从学术角度对音乐社会学作出新的界定，并通过考察不同的社会结构和各种音乐的人际交流功能，分析研究了人们在音乐中和通过音乐求得互相了解以及人们创造音乐、听赏音乐而达到交流的各种现象，探究了这些现象的形成和发展过程。他尤其利用符号学的方法，对音乐的人际交流理论作了较为深入的阐述。该书较少从社会外部条件、环境条件去探寻音乐的社会本质，而更多的是从音乐内部的各种制约中，如从交流传播的存在原理及其社会关系中，尤其从经济控制系统中去探寻音乐的社会本质。因此，该书并不囿于对现实的、可观察到的经验事实进行描述，而是强调历史及其发展过程等因素。该书还涉及到系统论和控制论的思维模式，并利用了数学的模式方法，对社会现象作了整体性的勾勒，从而从整体的角度，从庞大的社会关联的角度来考察音乐。他的有关文论还有《社会结构是音乐听赏的运动要素》（1984）等。

主要从事音乐美学研究的**迈尔**（G. Mayer，1930—）在音乐社会学领域也有建树。他的《论音乐社会学研究课题》（1963）、《技术革命与音乐》（1966）、《社会的进步与音乐的进步》（1973）和《对音乐社会学的反思》（1982，与人合作）等文论则研究了音乐与社会、政治责任与音乐质量、社会的进步与音乐的进步之间

的变化关系。

此外，其他较有影响的论著还有克奈普勒（G. Knepler，1906—）的《音乐风格的变化与历史》（1967）、尼曼（K. Niemann）的《用于调查音乐水平的试验方法和社会学方法》（1968）、《关于音乐社会学经验方法的使用问题》（1980）和维克（P. Wicke）的《波普音乐——音乐实践的社会功能研究》（1980），以及布罗克豪斯（H. A. Brockhaus，1930—）、利波尔德（E. Lipplod，1938—）和熊凡德（G. Schoenfeld，1936—）关于音乐接受等方面问题的著述。

在南斯拉夫的音乐社会学界，**苏皮契奇**（Ivo Supicic，1928—）是位重要人物。他曾在巴黎国家科学院研究中心工作，并于1962年在巴黎大学完成了题为《音乐社会学基本原理》的博士论文。后又在哈佛大学任客席研究员。苏皮契奇不仅在东欧范围内为传播音乐社会学做了不少工作，更由于他于1970年在萨格勒布创办了一份很有特色的刊物《国际音乐美学和音乐社会学评论》而为沟通东西方音乐社会学研究成果作出了贡献。这份刊物也为国际间的学术争论提供了一个十分重要的论坛。苏皮契奇发表有不少音乐社会学著作。他的博士论文涉及音乐社会学的广泛问题，包括它的特殊性、方法论以及与传统音乐学的关系等。它论述了音乐与听众、听众的社会角色、社会的层次、社会生活中的音乐、音乐消耗和大众媒介、音乐家的社会地位和角色、音乐与经济、音乐社会心理学和音乐的社会艺术外观等问题。该文于1964年正式出版后，被译成多国文字（波［1969］、法［1971］、英［1987］等）。他认为，音乐社会学是一门探讨音乐事实与社会事实之间具有典型的各种关系，或是在音乐事实中探究具有典型意义的社会各个侧面的学科。

波兰女学者**丽萨**（Z. Lissa，1908—1980）长期从事波兰音乐史和音乐美学的研究，但是她在音乐的接受、音乐的理解、音乐的社会评价和作为整体的音乐文化传统等方面的社会制约性及其历史转换性等研究课题上也留下了许多精辟的论述和见解。而乌

尔班斯基J. Urbanski）则主要从社会学的角度研究电台和电视音乐。

匈牙利的**马罗蒂**（J. Marothy，1925—）和**乌伊法罗西**（J. Ujfalussy，1920—）从历史和理论的角度研究音乐对社会阶级结构的依赖关系、听众的社会分类等问题。维坦尼（I. Vitanyi）则主要研究青年的音乐生活。

在捷克斯洛伐克也有不少学者从事音乐社会学的研究。他们除了对国民的音乐生活作有大规模的普查外，也从事理论方面的探索。埃尔舍克（O. Elschek，1931—）的《当代音乐学——系统、理论和发展》（1984）有一章专门论述音乐社会学。“该章用规范的系统论展示了音乐社会学的概况。它除奠定了学科的基础外，还从下述六个典型的课题范围论述了音乐社会学的‘亚结构’：音乐与社会；作曲家与社会；职业音乐社会学家；音乐听众社会学；大众媒介社会学；音乐生活和音乐文化社会学。⑯。富卡什（J. Fukac）撰有《音乐社会学研究与音乐史的方法论关系》（1966）和《捷克斯洛伐克的音乐社会学》（1967）、《音乐交际作用中的符号与后符号》（1979）和《论音乐的类型学对立性》（1977，与人合作）。

罗马尼亚的**布莱洛尤**（C. Brailoiu，1983—1958）是著名的音乐民俗学家。他制定的那些从社会学角度研究音乐民俗的方法受到高度的评价。

保加利亚的**帕甫洛夫**（J. Pawlow）则主要研究音乐听众及其与音乐的传统传播方法和新型传播方法的关系。

苏联和东欧一些国家的音乐理论家在音乐社会学领域所从事的实践调查和理论研究取得了不小的成绩。其中的一部分成果得到国际学术界的积极评价。

音乐社会学这门十分年轻的学科，在中国应该说刚刚起步。目前，我国虽然翻译出版了不少有关国外音乐社会学的文章，但是，在专著的翻译方面，除了索霍尔的《社会学与音乐文化》和梅耶尔的《时代变迁中的音乐》外，还没有一部在国际上十分有影响

的音乐社会学专著的中译本。所以，为了全面了解和研究国外音乐社会学的发展和现状，我们还有许多工作要做。

注 释

①由于资料所限，本文仅就60年代中至80年代末的外国音乐社会学研究作一简述。因当时苏联和东欧一些国家尚未解体，故本文仍以苏联或民主德国相称。

②这方面的重要著述可参见克劳斯迈尔（F. Klausmeier）的《技术时代的青年和音乐——在西德大城市里进行的具有代表性的调查》（1963）、约斯特（E. Jost）的《接受音乐的社会心理学因素》（1975）、维歇尔（D. Wiechell）的《青年人的音乐行为》(1977)、沙和睦（H. Schaffrath）的《信息对音乐评价的影响——以15岁的中学生为例进行的综合研究》(1978)、弗里斯（S. Frith）的《摇滚乐社会学》（1978）、克奈夫的《摇滚乐导论》（1979）和施塔尔（S. F. Starr）的《1917年至1990年爵士乐在苏联的命运》（1983）等。

③K. Blaukopf:“Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzuege der Musiksozilolgie”，1982；部分中译文见《音乐学术信息》1988年第4、5期的有关译文。

④A. Silbermann:“Die Ziele der Musikoziologie”，1962. 引文见T. Kneif (hg.):“Texte zur Musiksoziologie”，2. Auflage，Laaber-Verlag，1983，S. 251。

⑤A. Silbermann:“Wovon lebt die Musik. Die Prinzipien der Musiksoziologie”，Regensburg，1975，S. 67-68.

⑥同④242，250 und 251.

⑦西尔伯曼的对象观请参见上文，阿多诺则认为音乐和社会是一个相互制约的整体，而音乐的存在和演变完全受制于社会现实。反过来，社会内容就是通过某些形式融化在音乐内容之中的。这是因为作曲家是社会的组成部分，而作品则是作曲家表达的思想。所以，从受社会制约的角度出发，作品，甚至其组成部分都必须是可以被证实的，从社会学角度来说，它们又都是可以被解释的。他认为，音乐作品，甚至其中的一个细小部分、一个和弦，旋律的一次变化等都是音乐社会学的研究对象。所以，“音乐对于音乐社会学，要比香烟或肥皂对于市场更为重要。音乐社会学不仅需要对社会及其结构有所认识，也不仅需要对音乐现象作概貌性的了解，而且，还需要对音乐本身及其内在各种关联作全面理解”。可参见：P. Rummenhoeller:“Musiksoziologe”，in: M. Honegger und G. Massenkeil (hg.):“Das grosse Lexikon der Musik”，8 Bde.，Freiburg im Breisgau，1978-1982，Bd. 5，S. 430 和 Adrno: “Einleitung in die Musiksoziologie”，1962. 引文见 Frankfurt am Main: Suhrkamp，1975，S. 13.

⑧参见P. Rummenhoeller:“Musiksoziologe”，in: M. Honegger und G. Massenkeil (hg.):“Das grosse Lexikon der Musik”，8 Bde.，Freiburg im Breisgau，1978-

1982，Bd. 5，S. 429-430.

⑨引文见 T. Kneif(hg.)："Texte zur Musiksoziologie"，2. Auflage Laaber-Verlag，1983，S. 78-95.

⑩参见 V. Karbusicky："Gegenwartsproblem der Musiksoziologe"，in："Acta Msusicologica"，1986，I. S. 36.

⑪转引自［10］，S. 28.

⑫主要可参见法恩斯沃思的《音乐社会心理学》(1958)、梅里亚姆的《音乐人类学》1964）和内特尔的《音乐民族学研究》(1978)。

⑬A. Sochor：《社会学与音乐文化》，Moskau，1975。引文见 D. Lehmann 德译本："Soziologie und Musikkultur"，Berlin，1985，S. 16-17。

⑭J. Kapustin："60 Jahre sowjetischer Musiksoziologie"，in："Beitraege zur Musikwissen schaft"，1983-3/4，S. 260.

⑮同⑬，见德译本 S. 11 und 16.

⑯同⑩，S. 40.

音乐文化人类学

韩锺恩

自80年代至今，在国内公开标示音乐文化人类学学科名称（术语）的初见有以下两个文献——

●韩锺恩、刘　石合作论文《原生文化方式及其相应的音乐审美发生》①（写于1988年11月9日/北京），该文从音乐文化人类学本体论论域思路出发，认为必须围绕文化方式这一中心和不同种类文化方式的比较来展开研究，这不仅可以在方法论的意义上保持研究思路的逻辑性，而且更富有本体论的意义——通过研究把视点从人的文化结果引向人的文化及人本身。

●萧　梅、韩锺恩合作专著《音乐文化人类学》②（写于1991年4月～1992年4月/北

京），该书以专题论述的方式提出了音乐文化人类学学科建设的若干问题，重点论述了音乐文化人类学的取域与定位、元理论逻辑前提、基本问题与学科论域，并从民族音乐学与音乐美学两大学科出发叙述了音乐文化人类学赖以建构的基础与条件。

然而，这一名称术语（案，其英文对应词似可定为［Cultural Anthropology in Music］）的出现并非出于偶然。在中国，它的出现更多是对［Ethnomusicology］理论的扩大与深化。在此同一时期，仅仅于国内出版物（包括译述性文献）中，据笔者所见的在直接、间接文献者就有（按发表前后为序）——

●1988 年 6 月、7 月间，美国学者 J. H. Kwabena Nketia 教授来华作民族音乐学学科基本理论和学科研究方法的系统讲学③，全面地介绍了该学科历史的和最新的国际学术动向，以及他本人的学术构架。

●《中国音乐年鉴》特约观察员沈　洽《民族音乐学 10 年》④（写于 1991 年 1 月 1 日/北京），认为这一学科许多重要的基本观念和基本研究方法，实际上已被承认并加以采纳，尤其在学科的进展方面，除了翻译介绍了一批有关的国外文献资料外，我国学者也提出了自己的学科学专论。

●汤亚汀《Ethnomusicology：释义和译名》⑤（写于 1989 年/上海），根据考释与分析认为，Ethnomusicology 中译名的相应改动势在必行，即可定为［人类文化音乐学］（区别于梅里亚姆的［音乐人类学］）。

●［加］蒂莫西·赖斯著、汤亚汀编译《关于重建民族音乐学》⑥（后附五位国际学者对赖斯模式的评价，发表于 1986 年/美国、翻译于 1990 年/上海），其模式的阐释层次为人类科学的目标、音乐学的目标、生成过程、分析程序，其模式的相互关系为历史构成→←个人创造和体验→←社会维持的相互循环。

●汤亚汀编写《Ethnomusicology：80 年代以来的十种新趋势》⑦（写于 1991 年/上海），包括：主流已纳入人类学的范畴；着重研究人类的音乐行为、而非音乐作品；历时法开始与共时法并

重；开始借助心理学研究个人的创造和体验；与音乐社会学的接近；多学科、交叉学科的研究；多视角的研究；开始渗入西方艺术音乐领域；与历史音乐学互相接近、杂交；近年来还出现了一种排斥“音乐学”的提法。

●韩锺恩《［人的物化与物的人化］—→［人与人相关］——关于［音乐美学］向［音乐文化人类学］的转移》⑧（写于1990年2月15日/上海），认为进行这种历史性转移的条件已部分成熟或正在形成之中，即有关研究已从对［人的音乐创造物］的依赖中逐渐分离出来，投入到对［人的音乐创造］本身的倚靠及人自身的本位之中。

●杜亚雄《民族音乐学的昨天、今天和明天》⑨（写于1991年春/北京），认为目前该学科主要是要解决三个具有根本性的问题：学科的研究对象及范围；研究的目的；学科的哲学理论基础。

●汤亚汀编译《赖斯的整体模式》⑩（译于1990年/上海，有关内容同注［6］文）。

●赵宋光《音乐文化的分区多层构成描述——关于音乐文化学学科建设的目标、方法、步骤的若干建议》⑪（发表于1991年7月18日/福建），认为音乐文化学的含义是把音乐作为一种文化现象来认识，在这种认识中，文化形态与文化内涵处于辩证的统一之中，客体方面与主体方面是联结为整体的，是彼此不可分割而且能相互说明的。

●管建华《中国音乐文化发展的探讨》⑫，在其第三部分“对西方音乐的学术‘批评’和自我的重新认定”中认为，当今的文化人类学是对人类作整体性研究（所有人类文化的比较，史前的或当前的，都同样得到关注），“这种广阔和视野的优点正在于可以重新审视那种只是从现代‘文明人’的贫乏证据上来概括的全部人性”。

●汤亚汀《内特尔的结构主义人类学倾向》⑬（写于1991年/上海），转述了内特尔《音乐分析的语言学方法》以结构主义人类学学派的音位程序为模式，陈述音乐切分成份（segment）的分

布，从最小单元（音素）出发而形成旋律和节奏的分析结构，揭开了音乐学、尤其是民族音乐学结构主义音乐分析的序幕。

●《中国音乐年鉴》特约观察员萧　梅《中国：80年代以来音乐文化研究及其音乐文化学学科建设问题》⑭（写于1992年4月11日/北京），认为，以音响型态特征为音乐本体的观念在当前仍然超过了音乐首先作为人文现象的自身内涵；因此，必须首先严格区别，是将音乐视为一种“人文化”的过程或现象而与其所处文化整体共生、还是将音乐视为以“音乐自身”（音响型态）与外部文化条件的相对或相关。

●汤亚汀《音乐分析：语言学模式的兴衰》⑮（写于1992年1月/上海），以年代为框架评述音乐的语言学分析模式——分布主义、转换生成法、符号学——所经历的互有重叠的三个阶段，并用图表展示分布主义（符号学）与转换生成法的特征对比、现代语言学与音乐分析的渊源流派。

……

在西方，[Ethnomusicology]的发展及其在各人文学科领域中的渗透与影响紧密相关。从广义的人类学而言，根据不同研究对象的指向可分岔为体质人类学（案，其词根为［Physical-］）与文化人类学（案，其词根为［Cultural-］）（后者往往又延伸至民族学［Ethno-］与社会人类学［Social-］）两大系统。简单归类，前者更倾向于对人种及其演变进化的研究，而后者则与历史学（包括史前考古）、民族学（包括民族志）等社会科学问题更加接近。

如果说，音乐技术理论仅仅是以音乐构成的具体问题作为研究对象的话，那么，音乐学则是以对这一对象的研究作为中介（手段）对象，而把音乐作为自己研究的终极（目的）对象。因此，从［Ethnomusicology］的缘起以及对研究成果的约定而言，它只是一门人文学科领域中的经验科学（有着具体确定的研究对象、范围，并运用统计方法、结构方法、比较方法、模型论、系统论及计算机、文献学、考古学、档案学、博物馆等相应的技术手段与

措施)。尽管其实证的性质决定了它无法彻底回答音乐的终极问题，但就其方法的多元开放性来说，它实际上是打破了以音响体系为音乐本体的狭隘观念，而以音乐的文化存在为第一因，从而使人们有可能面对被以往理论分解了的音乐本体。

然而，尽管［Ethnomusicology］已将自己的方法论触角伸向了与形成音乐密切相关的文化背景方面，并将音乐与它所处的文化环境的共生关系置放到了首位，但实际上仅仅将文化作为音乐的背景是远远不够的。虽然它扩大了观察审视的范围，但在根本上依然是认同一个限于物性本源的音乐，因而它不可避免地要面临人的文化与音乐的分离，以至于在实际的研究过程中出现究竟是着重于音乐型态、还是着重于音乐文化背景的分歧，甚至于可能再度陷入［背景介绍＋音乐分析＝音乐文化］的简单巢臼之中。因此，要想更加全面完整地把文化与音乐视为一个有机的整体，首先必须确认音乐存在的逻辑前提是人及其文化，必须越过形而下的音乐现象的结果（音响型态），去追求过程的、结构与功能的统一性，去追求音乐文化在生成过程中的各个原则与范畴的统一性。

人及其文化并非是音乐存在的背景，作为音乐存在的逻辑前提，它意味着音乐是人把握与建构世界的一种特殊的文化方式与结果，是［主体/对象/媒介/功能］的内在同一。于是就人类的文化约定而言，它无非就是人与自然的约定、人与人（文化当事人）的约定、人与人的创造（文化）的约定、人与人的创造结果（文化物）的约定。有鉴于此，就必须把我们的研究重心由对人的音乐结果的单向关注位移成为对人的音乐结果与人的音乐生成的双向关注（案，在现阶段似乎对后项的倾斜应更加强烈），在关注［语言之后］音乐何以成为人的无机躯体并成为人的生命延长之同时，更关注［音乐之中］人又何以制造与使用音乐。而这正是本体论［Noumenon］的音乐文化人类学得以确立的历史逻辑依据。

于是，综合已有理论成果又面对新的历史现实，音乐文化人类学就应该视——**［语言之后］音乐成为延长人的能力的无机躯体、［音乐之中］音乐又成为限定人的有机生命的外在工具**——之

相背张力为其本体论内涵。进而确立其论域核心——

人在使用人所制造的工具（音乐）的过程中，不断地肯定与不断地扬弃；这一根本动力使得整个人类音乐的历程除了是人的音乐审美的不断诞生之外，还是人的音乐审美力量不断延长与不断局限的矛盾历程。

尽管音乐文化学或音乐人类学的有关问题目前在国内的[Ethnomusicology]研究中已有所涉及，但对此不同问题进行高度整合的音乐文化人类学目前在国内尚为鲜见。从音乐学方面看，还仅仅处于初级的分离性作业阶段（如：单项音响的初步分编、技术型态的简单分析、体裁类别的单一划分、一般背景的泛泛描述等，或者是这些单项作业的简单相加）；从文化人类学方面看，也还没有从音乐方面着手进行研究的先例。有鉴于此，如果冠以**音乐文化人类学**的学科标志（案，对上述音乐文化学、音乐人类学及［Ethnomusicology］进行空白或盲点分离，并在此基础上进行学科整合，当然这绝不意味着取消上述各理论学科），对此一系列问题进行前沿性、交叉性、边缘性、复合性的综合研究，不仅可以深化现有的音乐学研究（为其提供较为完备的史料轮廓与较为严谨的逻辑框架），而且还可以充实文化人类学的研究。

任何文化都是伴随着人类的诞生而诞生的。因此，人的永存决定了文化的永动。

［人/自然］本为一体，因文化而分离，又因文化而再度合一。因此，［人/自然］的现象分离与本体合一均取决于人类自身的主体存在。

于是循此思路，音乐文化人类学在进行学科论域的建构过程中，有必要在从新界定人类不同文化方式以及由此而生的不同文化阶段的基础上，通过对现有理论观念的再度审视与认识，将不同的界定归划到不同的范畴（美学人文学现象界或文化人类学本

体界或哲学人本学主体存在界）中去进行有条件的比较。进而，探讨其［共生/共在］性问题，揭示其既不同种类别、又共时同构的预设先定框架，即不同文化方式在不同文化阶段中显示出的不同着重点与倾斜度所造成的动态平衡。

与此同时，在现代工业文明足以代表当今世界文化主潮与后现代工业文明雏型已见的前提下，在全球性世界文化的大循环之中，探讨人类各种不同音乐文化方式在当代历史条件下何以继续自在、自足循环的问题，以寻求其各自的深度模式；然后疏理各种不同文化方式与当代文化主潮之间的关联性，以探求其文化倒影；最后对现存的、并仍然在发生作用的不同文化方式进行共时整合研究，以解答［人/自然］何以通过音乐文化方式所实现的互向转换生成。

注　释

①该文系提交［中国少数民族音乐学会第三届年会］（1988年11月/云南玉溪）论文；载《艺术论丛》第8期（总第8期），福建省艺术研究所编内部不定期刊，1992年11月出版/福州，第1页～第16页。

②该书将由广西科学技术出版社出版，全书约20余万字。

③参见沈　洽《对中国民族音乐学的历史性贡献》，载《中国音乐》1988年第3期（总第31期），中国文联出版公司1988年9月出版/北京，封二页。

④载《中国音乐年鉴》1990卷（总第4卷）［观察员］专栏，山东教育出版社1990年12月济南第1版，第338页～第355页。

⑤载《中国音乐学》1991年第3期（总第24期），文化艺术出版社1991年7月15日出版/北京，第140页～第143页。

⑥载《中国音乐学》1991年第4期（总第25期），文化艺术出版社1991年10月15日出版/北京，第120页～第132页。

⑦载《音乐学术信息》1991年第5期（总第39期），中国艺术研究院音乐研究所音乐学术情报研究室、音乐翻译研讨会合编内部双月刊，1991年9月出版/北京，第1页～第2页；另转载《中国音乐年鉴》1992年卷（总第6卷）［新学动态］专栏，山东教育出版社1993年济南4月第1版，第256页～第261页。

⑧载《艺术论丛》第4（总第4辑），福建省艺术研究所编内部不定期刊，1991年12月出版/福州，第1页～第25页。

⑨同注⑧，第26页～第44页。

⑩载《中国音乐年鉴》1991 卷（总第 5 卷）[新学动态]，山东教育出版社 1992 年 3 月济南第 1 版，第 150 页～第 154 页。

⑪该文系作者在《中国音乐年鉴》第二届学术研讨会（1991 年 7 月/福建莆田）上所作的专题报告；载《中国音乐学》1992 年第 2 期（总第 27 期），文化艺术出版社 1992 年 4 月 15 日出版/北京，第 51 页～第 56 页。

⑫载《人民音乐》1992 年第 9 期、第 10 期（总第 324 期、第 325 期），中国文联出版公司 1992 年 9 月、10 月出版/北京，第 9 期第 25 页～第 26 页、第 10 期第 32 页～第 34 页。

⑬载《中国音乐年鉴》1992 年卷（总第 6 卷）[新学动态] 专栏，山东教育出版社 1993 年济南 4 月第 1 版，第 260 页～第 266 页。

⑭载《中国音乐年鉴》1992 年卷（总第 6 卷）[观察员] 专栏，山东教育出版社 1993 年济南 4 月第 1 版，第 445 页～第 457 页。

⑮载《中国音乐学》1992 年第 4 期（总第 29 期），文化艺术出版社 1992 年 10 月 15 日出版/北京，第 90 页～第 102 页。

音乐治疗在中国

张鸿懿

中国的音乐治疗从80年代初起步。开始阶段发展较快，在四、五年的时间里，精神病院、疗养院等二百多个医疗单位建立了音乐治疗室，有些综合医院也开展了各种形式的音乐治疗临床实践活动。该学科的发展情况，在中国音乐治疗学会的两次学术会议上可以比较全面的反应出来。

第一届于学会成立之时（1989年10月31日——11月2日）在北京召开。到会的有25个省、市100多名代表，包括音乐界、心理学界、医学界学者和医疗器械厂家、研究所工程师等。国家卫生部门领导、各界著名专家也到会讲了话。提交大会的科研论文共36篇，交流资料：音乐治疗录像带6本、录音带6盒，小型音乐

治疗器械1件。会上讨论通过了学会章程草案，选举了第一届理事会。会后由音乐治疗丛书编辑组编辑了内部出版的《中国音乐治疗学会首届学术交流会文献汇编》。

第二届学术会议于1991年10月24日——26日在上海召开。到会100余人（比第一届略有增加），提交的论文有50余篇，其中关于精神病的音乐治疗论文27篇、心身疾病的音乐治疗论文2篇、音乐电疗8篇、音乐与中国传统中医疗法相结合以及音乐气功养生方面的4篇、对弱智儿童进行音乐训练的1篇、基础研究6篇、译文及其它方面的6篇。论文在深度与广度方面都比第一届会议略有提高。会议期间还有物理学家、数学家、声学专家等作了音乐治疗与科技发展方面的专题报告。

目前，中国音乐治疗的开展主要是临床实践的探索，从开展的方式和应用的领域来看，主要有以下三个方面：

1. 音乐电疗。这是国内音乐治疗开展最早的领域。1981年沈阳某部队医院的医生李世经等人就开始运用了。他们将普通唱片的音乐信号转换成电信号进行理疗，取得了较好的效果。后来又自行设计了专门的音乐电疗机，在军队医院的理疗科逐渐推广，曾获得军队医务系统科技奖。

音乐电疗是让病人接受电刺激的治疗。电刺激是由病人听到的音乐信号转变的。因单纯的电刺激频率、波型、振幅过于规律，人体很容易适应。从而疗效降低。而音乐是由复杂的音高、节奏、力度、音色等不停地变化而构成的，即以不同频率的声波按特定的复杂规律组合起来的合成波，经能量转换形成同步的电压电流信号通过电极板作用于肌体，丰富频率的刺激总在不停的变化，从而大大的提高了疗效，加上优美的音乐还可以作用于听觉，使身心都得到调节。

音乐电疗的应用从坐骨神经痛、肌肉组织损伤、面神经麻痹、神经衰弱、初期高血压，直到脑血栓引起的偏瘫都起到很好的效果。1987年中国康复研究中心主任缪鸿石教授在美国举行的“音乐治疗和音乐在特殊教育中的世界领导人会议”上介绍了中国的

音乐电疗和音乐电针灸，代表们十分感兴趣，认为这是前所未闻的事，是在音乐治疗领域中打开了一个新的门户。大家纷纷表示祝贺，并索取资料建立联系。近十年来已有无线电厂研制的多种音乐治疗仪投放医疗器械市场。1992年由航天部三十五所、中华医学会音像出版社、北京康燕无线电厂组成的中国音乐治疗学会北京设备研究中心，又研制出功能更优化的新一代音乐康复电疗仪。

2. 感受式音乐治疗。国外称接受法（receptive），国内是以湖南长沙马王堆疗养院为代表的以聆听为主的音乐疗法，该疗养院医师张武、邓景贵于1989年在《中华神经精神杂志》发表了《心理心身疾病的心理音乐治疗》，是对120例患者治疗效果的科研报告，病例包括神经症、高血压、冠心病、脑血栓后遗症、慢性支气管炎、胃溃疡、甲亢、神经性头痛等。采用该疗养院心理音乐治疗室与长沙人民医院器械厂设计制造的YZJ音乐治疗机。音乐处方要选用该室编制的镇定安神Ⅰ、Ⅱ号，降压舒心Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ号，欢悦振奋Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ号，散郁舒心Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ号。科研报告对36项症状进行了音乐治疗前后对照研究结果的评定，经过统计学处理“配对记序检验”，治疗前后评分差异表明治疗后症状有显著改善。目前这种感受式音乐治疗在国内开展较普遍，购置了长沙医疗器械厂YZJ音疗机的有200多个医疗单位，其中大部分为精神病院和疗养院。它们开展感受式音乐治疗的方法与马王堆疗养院大致相同，疗效评定方面大量采用精神科的临床量表。

3. 参与性音乐疗法。国外称主动法（re-creative）。

1986年北京安定医院在陈学诗院长主持下，在老年精神卫生中心的老年病房开展了对老年抑郁症的主动音乐治疗。发表了68例住院病人音乐治疗组和对照观察组的疗效观察报告。通过组织病人演奏电子琴、手风琴、吉他、二胡及各种打击乐，教习音乐师自己谱写的乐曲和交流歌曲等方法，改善了病人的情绪，增加了他们的生活乐趣。以8周为一个疗程的对照观察，采用前瞻性设计盲法评定，在相同条件下接受主动音乐治疗的老年抑郁症患

者临床症状缓解快。

1988年到1989年，北京回龙观医院与中国音乐学院联合进行的科研课题《参与性音乐治疗对慢性精神分裂症社会功能缺陷的康复效应》，是以音乐训练的方式实现的。把治疗的过程看作病员学习和接受音乐训练的过程。对病员进行听、唱、奏、即兴的编曲、学习音乐知识等诸方面的训练，使病员参与到音乐当中去，心灵受到音乐的激发，以习得新的音乐行为抑制其“靶症状”为核心的变态行为，从而达到改善病情的目的。具体治疗方案中设计了“旋律发展练习、节奏练习及趣味音乐技艺练习”等，运用了许多民间曲调自然的发展变化手法，使病员接受训练时不但易懂易学，而且趣味横生。这些练习培养了病人的反应能力，促进了人际交流，增加了病人的愉快感和生活的情趣。在这一治疗过程中，强调最大限度地减轻音乐技术负担，最大限度地增强音乐情感表达效果。编制练习中大量运用中国传统音乐和民间音乐的素材，中国音乐强调“中和之美”，对平衡人们的身心、协调人与客观世界的关系能起到特殊作用，在治疗过程中很受病人欢迎。这一课题在北京回龙观医院设立了70例病人进行对照实验，临床评定采用了简明现症检查（PSE）、简明精神病评定量表（BPRS）、阴性症状量表（SANS）和住院病人功能缺陷表（SPSI）。评定结果肯定了疗效。该课题在1991年获北京市人民政府颁发的“北京市科学技术进步”三等奖。

在音乐治疗的基础研究方面，上海大学工业学院与上海精神卫生中心分部蔡湘捷与王宝根、李文杰所作的关于《音乐信号对人体心理生理影响》的研究，提出了有价值的报告。他们对40名初中生在不同类型音乐信号的作用下心理参数变化，经过比较认真设计的测试，得出一些结果，如民乐对记忆力最有促进作用，轻音乐对注意力、语言能力、数学能力均较民乐和迪斯科音乐促进作用大；而迪斯科音乐最能促进自由联想力。另一方面，现代摇滚乐对语言能力、数学能力均有促退作用，迪斯科对注意力也有促退作用。在生理参数方面也提出轻音乐可以使人血压略有上升，

脉博体温略有减慢和下降等等。虽然研究的样本比较小，音乐类型的代表曲目也有一定的局限，但其研究的角度，对音乐治疗乐曲选择方面提供了有益的参考。

音乐治疗领域，与治疗和心身保健有关的音响制品近来也有一些发展。以中华医学会音像出版社为主出版发行的磁带已有十几种，其中以保健功能为主。如胎教音乐“秋夜”1—4，优教优育音乐带“春芽”1—2，儿童催眠音乐，环境音乐，司机心理保健音乐——“快乐的旅程”，自我按摩音乐治疗带，五行音乐带及各种气功养生方面录音带等等。

音乐治疗工作人员的培训方面，目前全国只有北京中国音乐学院一所学校能够招收音乐治疗专科生。该校于1989年召收的首届专科班（5名学员）现已毕业，并回到各自医院担任音乐治疗师工作。除此之外，中国音乐治疗学会还与该学院举办过音乐治疗短期训练班，是目前在医疗部门不能脱产的音乐治疗师比较欢迎的形式。上海地区也举办了类似的训练班，并由音乐治疗学会上海地区委员会规定经市卫生局同意，该地区只有参加了培训的人员才能上岗担任音乐治疗师工作。从音乐治疗师培训工作来看，还与国外某些国家相距甚远，而这一方面是关系到该学科能否得到科学的健康发展的重要方面。

总之，中国的音乐治疗学近十年发展较快，从参加的人员到应用的领域都在不断的扩大。但存在的困难和问题也较多，最核心的是如何走向科学化和人才培养的问题，这关系到整个医疗事业的发展，教育改革方面的问题。相信在目前以经济为中心的改革大潮中会逐渐发展完善。

90年代初美国音乐学和民族音乐学发展概况

郑 苏

如果说，80年代前半期美国音乐学和民族音乐学是借《新格罗夫音乐和音乐家辞典》(1980）出版之际而处在巩固学科建设、总结四分之一个世纪以来赫赫学术成果的历史性情怀之中，而80年代后半期是被笼罩在批判性地评价本学科的传统哲学基础和研究范围及借鉴当代其它社会科学和人文学科的研究成果和方法的反思气氛之中的话，那么90年代以来，美国音乐学和民族音乐学则一方面在传统基础上继续产生优秀的代表性研究论著，另一方面，结合了当代新学术思潮的一批有分量有影响的专著、选集和论文相继出版发表，在研究范围和方法上呈现出引人注目的变化和相当活跃的多元主义（pluralism）倾向。

一、老传统——新成果

传统美国音乐学的核心治学方法是实证主义的方法，研究重点是对第一手原始音乐文献资料的鉴定、推理、分析、解译及校勘。90 年代以来出版的音乐学论文和专著大部分都属于这一范畴。其中比较有代表性的论文包括：雷维的《论格里戈利圣咏的口头性》①，继续了自 70 年代以来开展的关于格里戈利圣咏的口头性和传谱之间的关系及由此而引起的关于西方证谱传统起源的激烈的辩论；埃弗里斯特的《从巴黎到圣安德里——W_1 的由来》②，重新推定了中世纪巴黎圣母院复音音乐最重要的音乐文献之一——W_1 手稿集的抄写日期与关键性提倡人物的身份；斯里姆的《多索・多西在佛罗伦萨的关于音乐的寓言画》③，采用音乐图像学的方法，验证了著名画家多索・多西同时也是音乐家，并进一步探讨了意大利文艺复兴中期音乐与绘画关系的转变；阿尼巴尔弟的《罗马文献中弗莱斯科巴尔弟及他的随从们的音乐手稿》④，重新勾出了弗莱斯科巴尔弟的键盘指谱流传入罗马教皇家庭的历史经过，进一步理解巴洛克时期对音乐的恩宠制度；马斯顿的《研究贝多芬“锤子键琴奏鸣曲”之草稿》⑤，通过对有关各类草稿的研究鉴定，探讨了几首奏鸣曲的创作起源和创作过程；科恩的《巴尔托克的八音策略——一个以动机为基点的研究方法》⑥，提出了对巴尔托克的八音音列以音乐内部动机因素为基点的新的分析方法。

这一时期内美国传统音乐学比较重要的专著包括：佩奇的《猫头鹰与夜莺——法国 1100 年到 1300 年的音乐生活与思想观念》⑦，威尔森的《音乐与商人——佛罗伦萨共和时期的赞美歌商号》⑧，布特的《巴赫诠释——在约・塞・巴赫原始音乐资料中的发音记号》⑨，艾森编的《莫扎特研究》⑩，拉特内的《浪漫主义音乐——声音及句法》⑪，卡德瓦拉德编的《申克分析法研究的不同趋向》⑫，李普曼的《西方音乐美学史》⑬，以及阿伽乌的《与

符号打交道——用符号学诠释古典音乐》⑭等。

在民族音乐学方面，布拉姆，伯曼和纽曼等合编的《民族音乐学和现代音乐历史》⑮一书和格雷聂与吉尔伯特合写的《重新评价“权威性”——人类学中的“他人”概念与流行音乐研究》⑯一文将历史民族音乐学和在当代人类学影响下产生的对权威性的质疑与对描述方式及内涵反思性的讨论这两个自80年代开始的重要潮流更进一步地推向综合性的探索阶段；托里因诺的《音乐人种学中的结构，背景和策略》⑰将80年代社会科学界对社会整体结构与个人实践之间的对话性关系的观点运用到对秘鲁民间音乐的研究中。

同时，对各种音乐文化，传统音乐，移民音乐，乐器分类学，音乐认识学等传统题材的研究继续是民族音乐学的重点。有代表性的论著包括：阿罗姆的《非洲的复音音乐和复节奏——音乐结构和研究方法》⑱，罗丝曼的《马来西亚雨林中的治疗声音——特米亚音乐和医学》⑲，萨顿的《爪哇的咖麦兰音乐传统——音乐的多元性和地区性特征》⑳，伯尔曼编的《音乐在诸文化对话中——传统音乐与文化政策》㉑，雷史阿姆的《音乐与难民经历》㉒，卡托密的《关于乐器的概念与分类》㉓，以及托尔伯特的《意义和音乐认识学的理论——一个民族音乐学的方法》㉔等。

另外，民族音乐学在90年代初很突出的一个特点便是在本学科基础建设上取得了一些显著的新成果。重要的出版物包括：舒斯玛的《民族音乐学研究——参考文献目录附注选编》㉕，分专题收编注释了468条美国民族音乐学和其它对民族音乐学有重要影响学科的自1960年至1990年间发表的论文和专著的目录；谢利美编的七册一套的《历史、定义及民族音乐学的范围》，《民族音乐学的理论及方法》，《音乐作为文化》，《音乐的记谱》、《跨文化的音乐分析》，《音乐过程、资源及科学技术》，《一世纪以来民族音乐学的思想》㉖，全面收集了一世纪以来的有代表性的文章，对整个民族音乐学早期在欧洲及后在美国的发展提供了权威性的总结与规范。其它重要的专著还有：内特尔和伯曼合编的《比较音

乐学与音乐人类学——民族音乐学历史研究文选》㉗，梅耶编的《民族音乐学导论》㉘，及斯波兹伍德的七册一套的《唱片中的民族音乐——美国1893年至1942年间出产的民族音乐唱片目录》㉙等。

二、嫁接——新范围、新方法

代表90年代初美国音乐学和民族音乐学新范围、新方法的一些显著学术成果是由与所有其它社会科学和人文学科的当代重要思潮嫁接而来的，这些思潮包括：后现代主义，结构主义，解构主义，女性主义，新马克思主义文学理论，反思社会学，跨民族人类学等。重新获得新的重视的一些过去的思想家和当代著名思想家，哲学家，人类学家，社会学家和文学理论家，包括阿多诺(Theodor Adorno)、格拉姆西（Antonio Gramsci)、威廉姆斯(Raymond Williams)、弗科(Michel Foucault)、布尔迪尤(Pierre Bourdieu)、德采尔都（Michel de Certeau)、德曼（Panl de Man)、里科赫（Paul Ricoeur)、格尔兹（Clifford Geertz)、科里弗尔德(James Clifford)、塞德(Edward Said)和阿帕度莱(Arjun Appadurai)等人的名字和观点频频出现在音乐学和民族音乐学的论著中。研究的范围也拓展到音乐与政治、经济、社会的深层关系，对音乐在不同层次上的诠释和释义，性的社会性（gender）与性倾向在音乐中的反映和流行音乐等一系列非传统的领域。这些论著虽然数量上占少数，观点也被多数传统学者认为太过于激烈或赶潮流，但是却造成了不小的声势，吸引了很多注意力，有些甚至被评为会对音乐研究发生与保罗·朗格1941年的《音乐与西方文明》，曼夫雷德·布科夫泽尔1950年的《文艺复兴时期音乐研究》及查尔斯·罗森1971年的《古典主义风格》等经典著作相同的影响（参看科尔曼的《90年代的美国音乐学》㉚）。

一个同时受到音乐学和民族音乐学日益增长的重视并正在成为一个重要研究方面的题目，是在女性主义理论影响下发展起来

的对性的社会性在音乐形态和音乐制度中的反映的研究。这方面音乐学范围内比较瞩目的论著是麦克拉瑞的《阴性终止——音乐、性的社会性及性倾向》㉛。书中以相当激烈的姿态争论了古典音乐中音乐形态与作曲家的性和性倾向的关系及以男性思考和权力为基础的西方文明传统在古典音乐中的反映等问题，成为女性主义音乐学的代表作。同一年（1991年），民族音乐学的一份重要刊物《音乐的世界》出版了音乐与性的社会性的专刊㉜，发表了包括总结回顾，批判思索，个例研究，参考文献目录等在内的一系列有价值的方向性文章资料。也是在同一年，布里斯科艾编的三盒一套的录音带《女性作曲家音乐的历史性选编》㉝也得到了出版。

在关于音乐与政治、社会、经济等关系和借鉴文学理论的研究中比较重要的论著有：布洛伊雷斯的《音乐与阶级结构在南北战争前的波士顿》㉞，斯科特的《90年代的音乐与社会学——一个变化中的批判性角度》㉟，谢弗德的《音乐作为社会文章》㊱，瓦特曼的《巨巨——关于一种非洲流行音乐的社会历史和人种史》㊲，金斯布瑞的《音乐学诗意中的社会学因素》㊳，泰勒的《商业与诗歌携手而行——1880年到1930年美国百货公司里的音乐》㊴，克雷默尔的《音乐作为文化实践——1800年到1990年》㊵，阿巴特的《未唱出的声音——十九世纪的歌剧和音乐叙述》㊶，汤姆林森的《文艺复兴时期魔法中的音乐——发展“他人”编史学》㊷及斯类宾的《西方的各微型音乐——一个比较学的方法》㊸，文中引用了英国当代文化研究伯明翰大学派（Contemporary Cultnral Studies at the University of Birming han）的观点和美国后殖民主义（post colonial）的各种言论，对西方民族音乐学的研究现状和方法，及所有各种音乐形式在当代全球性文化经济环境下的相互关系，尤其是对在新环境中如何对地方音乐文化和全球性音乐文化这两个在民族音乐学哲学传统内互为对立、互不相容的概念作出新的理解与认识等问题发表了重要的看法。

另外，对流行音乐，包括媒体音乐与大众传播音乐等的研究也正在打开一个新局面。最重要的一部著作是米德尔顿的《流行

音乐研究》㊹，书中批判运用弗科、阿多诺、霍尔（Stuart Hall），格拉姆西等人的理论，全面评价批判了传统音乐学和民族音乐学的方法和观念对流行音乐研究的阻碍，提出建立新的方法。其它重要的论著还有：梅恩杰斯的《保罗・塞门的“天堂之界”，南非，及音乐意义的调和》㊺，马纽艾尔的《南印度的流行音乐及媒体文化——引言性的几点思考》㊻和咖罗法洛编的《摇船——大众音乐和大众运动》㊼，研究了流行音乐在全球范围内与社会变化的关系。

民族音乐学在80年代向历史的纵深延续而音乐学在同时期受其它社会科学人文学科影响而向原始音乐资料文献以外的范围扩展，使得这两个学科的接触点和交叉面不断增多，成为一种新的趋势。在90年代初期，这种接触和交流首先表现在于1990年秋在加州奥克兰召开的三个学术组织的联合年会上（美国音乐学会、民族音乐学会和音乐理论会），共有11个论题。会议是由来自三个不同学科的学者们共同参与，运用各自学科的方法来对一个共同的论题进行多侧面的交叉探讨，颇有新意。同时，美国音乐学界保守的权威性学术期刊（JAms）也开始少量刊登关于音乐与经济、社会结构、流行音乐，同性恋作曲家和非西方音乐研究的文章，使西方音乐学界第一次从最权威的学术期刊上听到了少数民族、有色人种、女性及本地文化等对欧洲中心主义文化的对抗性声音。

在其它出版物中，用一个学科的方法去研究另一个学科的研究对象，或围绕着同一个专题由两个学科的学者来共同讨论的现象也开始引起人们的注意。主要的论著有：杰弗瑞（音乐学家）的《重新展望过去的历史文化——民族音乐学在格里戈利圣咏研究中的作用》㊽，提出了运用民族音乐学的方法来研究格里戈利圣咏在被记谱之前作为一种口头传唱的艺术形式的阶段的特点；玛佐（民族音乐学家）的《斯特劳文斯基的“结婚”与俄罗斯民间结婚仪式》㊾，用民族音乐学实地调查与仪式音乐研究的方法，分析了俄罗斯民俗仪式在“结婚”一剧中对作曲家的影响；伯尔吉伦和

伯曼合编的《管制音乐——音乐学和它的法规》㊿，综合了九位音乐学、民族音乐学、音乐理论的学者就如何组织音乐和对音乐赋予意义这个当前有争议的论题展开了多层次、多侧面的讨论，也触及了在音乐研究中突破传统学科界限的问题，认为越来越多的音乐学家、民族音乐学家和音乐理论家已接受了挑战而用新的更加复杂化的方法去管制音乐。

因篇幅关系，其它许多有价值的文章和专著这里不能一一提到，电脑技术及其它现代科学技术在音乐研究中的运用这一日益重要的领域也未能涉及。对90年代初期美国音乐学和民族音乐学的简略回顾总结使我们得出以下的印象：学术观念和方法上都相当活跃和动荡，推尚广征博取，不断拓宽研究范围。同时传统的并没有因新潮流的出现而受到抛弃，新潮流也并没有因传统的反感而受到抑制，各种做法各种倾向并存，体现了多元化的学术风格与环境。

注　释

①Kenneth Levy, "On gregorian Orality." JAMS (Journal of the American Musi cological Society) (1990): 185—227.

②Mark Everist, "From Paris to St. Andrews: The Origins of W_1." JAMS (1990): 1—42。

③H. Colin Slim, "Dosso Dossi's Allegory at Florence About Music." JAMS (1990): 43—98.

④Claudio Annibaldi, "Musical Autographs of Frescobaldi and His Entourage in Roman Sources." JAMS (1990): 393—425.

⑤Micholas Marston, "Approaching the Sketches for Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata." JAMS (1990): 404—405.

⑥Richard Cohn, "Bartók's Octatonic Strategies: A Motivic Approach." JAMS (1991): 262—300。

⑦Christopher Page, The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France, 1100—1300. Berkeley: University of California Press,

1990.

⑧Blake Wilson, Music and Merchants: The Laudesi Companies of Republican Florence. New York: Oxford University Press, 1992.

⑨ John Butt, Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach. Cambridge:Cambridge University Press, 1990.

⑩Cliff Eisen, ed. Mozart Studies. New York: Oxford University Press, 1991.

⑪Leonard Ratner, Romantic Music: Sound and Syntax. New York: Schirmer Books 1992.

⑫Allen Cadwallader, ed. Trends in Schenkerian Research. New York: Schirmer Books, 1990.

⑬Edward Lippman, A History of Western Musical Aesthetics. 1992.

⑭V. Kofi Agawu, Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music. Princeton: Princeton University Press, 1991.

⑮Stephen Blum, Philip Bohlman, and Daniel M. Neuman, eds. Ethnomusicology and Modern Music History. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

⑯Line Grenier and Jocelyne Guilbault, " 'Authority' Revisited: The 'Other' in Anthropology and Popular Music Studies." Ethnomusicology (1990): 381—398。

⑰Thomas Turino, "Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography." Ethnomusicology (1990): 399—412.

⑱Simha Arom, African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology. New York: Cambridge University Press, 1991.

⑲Marina Roseman, Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine. Berkeley: University of California Press, 1991.

⑳R. Anderson Sutton, Traditions of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity. New York: Cambridge University Press, 1991.

㉑Max Baumann, ed. Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1991.

㉒Adelaida Reyes Schramm, "Music and the Refugee Experience." The

World of Music (1990)： 3—21.

㉓Margaret Kartomi,On Concepts and Classifications of Musical Instruments. Chicago： the University of Chicago Press， 1990.

㉔Elizabeth Tolbert， “Theories of Meaning and Music Cognition： An Ethnomusicological Approach.” The World of Music (1992/3).

㉕Ann Schuursma,Ethnomusicology Research：A Select Annotated Bibliography. New York： Garland， 1992.

㉖Kay Shelemay， ed. History， Definitions， and Scope of Ethnomusicology. Ethnomusicological Theory and Method. Music as Culture. Musical Transcription. Cross-Cultural Musical Analysis. Musical Processes， Resources， and Technologies. A Century of Ethnomusicological Thought. New York： Garland， 1990.

㉗Bruno Nettl and Philip Bohlman， eds. Comparative Musicology and Anthropology of Music： Essays on the History of Ethnomusicology. Chicago： the University of Chicago Press， 1991.

㉘Helen Myers and Sadie Stanley，eds. Ethnomusicology： An Introduction. New York： Norton， 1992.

㉙Richard Spottswood,Ethnic Music on Records：A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States， 1893—1942. 7 volumes. Champaign： University of Illinois Press， 1990.

㉚Joseph Kerman，“American Musicology in the 1990s.”The Journal of Musicology (1991)： 131—144.

㉛Susan McClary， Feminine Endings： Music， Gender， and Sexuality. Minnesota， Oxford： University of Minnesota Press， 1991.

㉜The World of Music， 1991 (2).

㉝James Briscoe,Historical Anthology of Music by Women. 3 cassettes. Bloomington： Indiana University Press， 1991.

㉞Michael Broyles，“Music and Class Structure in Antebellum Boston.” JAMS (1991)： 451—403.

㉟Derek Scott，“Music and Sociology for the 1990s：A Changing Critical Perspective.” Musical Quarterly (1990)： 385—410.

㊱John Shepherd,Music as Social Text. Cambridge：Polity Press,1991.

㊲Christopher Waterman,Jùjú：A Social History and Ethnography of an

African Popular Music. Chicago: the University of Chicago Press, 1990.

㊳Henry Kingsbury, "Sociological Factors in Musicological Poetics." Ethnomusicology (1991): 195—220.

㊴Linda Tyler, " 'Commerce and Poetry Hand in Hand' : Music in American Department Stores, 1800—1930." JAMS (1992): 75—120.

㊵Lawrence Kramer, Music as Cultural Practice, 1800—1900. Berkeley: University of California Press, 1990.

㊶Carolyn Abbate, Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century. Princeton: Princeton University Press, 1991.

㊷Gary Tomlinson, Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others. Chicago: the University of Chicago Press, 1992.

㊸Mark Slobin, "Micromusics of the West: A Comparative Approach." Ethnomusicology (1992): 1—88.

㊹Richard Middleton, Studying Popular Music. Philadelphia: Open University Press, 1990.

㊺Louise Meintjes, "Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning." Ethnomusicology (1990): 37—74.

㊻Peter Manuel, "Popular Music and Media Culture in South India: Prefatory Considerations." Asian Music (1992/1993): 91—100.

㊼Reebee Garofalo, Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements. Boston: South End Press, 1992.

㊽Peter Jeffery, Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant. Chicago: the University of Chicago Press, 1992.

㊾Margarita Mazo, "Stravinsky's Les Noces and Russian Folk Wedding Ritual." JAMS (1990): 99—142.

㊿Katherine Bergeron and Philip Bohlman, eds.

Disciplining Music: Musicology and Its Canons. Chicago: the University of Chicago Press, 1992.

《专题论丛：音乐实践的描述与描述的实践》评介

汤亚汀

自1984年以来，美国的《民族音乐学》杂志每隔三年必推出一期“专题论丛”，包括若干篇论文及反映性评论。1984年是“比较社会音乐学”（28〔3〕），讨论音响结构与社会结构的关系。1987年是“历史——社会——个人的整体模式”（31〔3〕），提倡全方位地研究人类的任何音乐。* 1990年是“音乐实践的描述与描述的实践”（34〔3〕），从民族志的角度讨论了一系列概念，其中最重要的是“反映框架”说，即文化现象（包括音乐）本身只是非文化现象（如社会、政治和经济）的反映。作者们还自我批判了西方的制度、思想体系以及

---

* 该文详细摘译见《中国音乐学》1991/4，第120—132页。

“西方中心论”。正如后来一位民族音乐学学者评述该论丛时所言：“民族音乐学，如同其姐妹学科人类学，正经历着一场对我们使命的信心危机，即对我们的‘客观性’丧失了信心。”（贝克尔，1991）

这一场“震动”据说源于80年代中期以来的三种文化人类学专著，即：《文化的困境》（J. Clifford，1988），《记述文化：民族志的写作与方针》（J. Clifford，G. Marcus，1986）以及《作为文化批评的人类学》（G. Marcus，M. J. Fisher，1986）。再早则可回溯到70年代的一本书《文化的阐释》（C. Geertz，1973）和一篇文章《重新评价民族音乐学学者在研究中的作用》（古尔雷，1978）。可以说，当前民族音乐学研究的一些灵感主要来自人类学的最新成果。

1990年“论丛”的四篇文章原是美国民族音乐学学会1989年年会的论文。沃特曼的《通俗音乐和泛约鲁巴认同的结构》论述通俗音乐如何促进了西非“泛约鲁巴社会”的认同过程。文章基于两个主要观点：（1）文化现象应置于更大的政治—经济网络中考虑，这一外部视角包括意识形态、社会结构、当地经济状况以及世界资本主义体系等。上述局外力量应是局内力量—文化单元本身的组成部分。（2）从人类学的文化涵化、文化融合理论来看民族音乐学的“变化”论，着眼点已不限于单一民族或传统本身，而在于各群体的相互影响和融合，即在一个统一的文化融合的框架里体现着现代与传统、外来与当地因素的结合，这是认同的前提。通俗音乐在约鲁巴认同过程中的基础则是将人们的社会关系描述为声音关系。如社会的等级差别体现在乐队主角与配角的表演形式方面：声部有主次之分（听觉结构），服饰有高、低不同档次，站位则以四周烘托中心人物，给人以“鹤立鸡群”的感觉（服饰、队形、乐器、和声无不反映出西方因素的渗入）。乐队中这些微型等级制所产生的听觉完型可比作以大人物（商人、酋长等）为中心的社会秩序。上述表演形式也再现了（或创造出）下列这些构成约鲁巴认同因素的观念：既相互负责又机会均等的伦

理观；整体取决于各部分相互影响、力量产生自交际关系的价值观；强烈、活跃、繁杂、多变的文化精神。

格雷尼尔和吉鲍尔特的《再读权威著作：人类学与通俗音乐研究的“他群”》考证了人类学、社会学一些著作对诸如 nation（民族或国家）、other（他群）或 otherness（他性）等概念的定义及其历史渊源，然后指出：人类学中的“他群”（包括“他民族”、“他文化”）传统上是指非西方的，但由于“世界正通过技术、传播、人口运动而迅速一体化”，人类学家有必要对其重新定义。而且专以非西方族群为研究对象的做法近年来受到普遍的质疑。人们感到也“需要将西方人类学化”，即以西方本身为研究目标。同时还提倡“交替的人类学”，即西方与非西方互为研究对象。这一经验层次上的变化表明认识论上的重新取向，导致对经典方法论及其理论基础、因而对他群按“民族”一说下定义进行审视。文章进而指出：对非西方民族的研究传统上专注于“空间、时间上独立的社会文化单元”，即基于社区关系、而非社团关系的群体。由殖民主义产生的种族中心的思想方法使经典人类学的论述有意无意地从主宰的西方人的优越地位出发，去说明被主宰的非西方民族，将他们描述为无国家、无文字、无阶级、无意识形态的社会。近年来，认识论上的重新取向已开始。他性不再是异国倾向的同义词，也不独指外国的个人或群体。有重要的“差异之处”，如性别、年龄、阶层和种族等，超越了所谓的“民族”界限。以通俗音乐研究为例，主要涉及特定群体的音乐，如青年、社会各阶层、黑人、移民（亚文化）和妇女。这样，他群就相当于“本国”（而非“异国”）的少数人及被压迫者群体了。关于他群还有一些新的取向，如：给他群以主体地位（参与者、提供资料者）、而非客体地位（被研究者）；在政治经济的背景里，以宏观（国际）与传统的微观（当地）两种维度研究他群。

图里诺的《音乐民族志的结构、背景和方针》一文，则以他本人在秘鲁安第斯山区的文化参与——在柯尼玛地区一次受难节上参加笛子合奏，阐释了当地——全国——国际这样三重的时空

背景（作者将其比作一圈圈不断扩大的同心圆）如何影响了当地音乐现象的变化。这次节日规模很小，仅表演一种以一组横笛伴奏的舞蹈，还打破常规邀请其他社区参加合奏，这样造成了合奏的不和谐，而表面上却又无人提出异议。从当地背景来看，是因为：该地居民大量移居他乡，表演者及有财力承办这一节日的人锐减，合奏只能采取几个社区混合的办法；而笛手的社会、音乐行为显然符合当地社交准则——一种平等、社区团结、避免矛盾的文化精神。人们从俗行事，不惹人注意，而且人人参与比实现表演的审美理想更重要。再将背景扩大到整个秘鲁，至少可回溯到该国20年代进入国际资本主义关系、以及始于1969年的教育、经济改革，这些都伴随着人口增长和土地短缺，从而助长了移民运动。背景的最外层则是资本主义内部的主要矛盾以及西方国家对秘鲁的帝国主义方针，如：国际资本向秘鲁的贷款投资，秘鲁某些精英集团对资本主义的迎合。这样产生了该国与西方同化的教育、经济改革，直接影响了柯尼玛地区人民的生活。可以说，受难节中不和谐的笛子合奏正是上述多方汇聚而成的历史社会关系所导致的结果。

布鲁姆在评论中首先阐释了图里诺多重背景—同心圆的比喻，进而提出“近景”和“远景”、“背景—中景—前景”等说法。接着批判了“西方中心论”，提出要将民族音乐学、音乐理论、音乐史、民俗学与人类学中既定的事实与准则推倒重来。他还提出一些看法，其中有三点很重要：（1）应辩证地处理音乐本身与其环境的关系，“盲目使用纵聚合、模式等手段”来进行音乐分析，“而不考虑环境，就会犯错误”；反之，过于注重环境，则“严重地限制、扼杀了自己的音乐选择”。（2）提倡“唯物主义的知识论”，人类既是“研究的客体”，又是“传播的主体”。民族音乐学应是一种人与人交往的结果，是“寻求有关其他群体音乐传统的知识的人和给予这种知识的人之间的互相影响”，学者应参与当地的音乐实践，与当地人合作，即打破研究与被研究的界限。（3）提倡“研究人、社会、音乐和舞蹈”，跳出“族群中的人和音乐、

传统的社会和音乐”这样的框框。作者最后呼吁全世界的学者都参加民族音乐学的研究、以打破西方学者在该领域的一统天下。

这一组文章显示出民族音乐学进入 90 年代时一些取向的端倪。如：经过历史上的几次反复后，共性再度让位于个性，即不再强调世界文化的同一性，而是强调各种文化的差异性、尤其是主流文化中亚文化的差异。又如：研究不再仅仅局限于某种民族实体，也常常涉及其成员有共同属性的群体。（就语义学而言，即将 ethnic group〔族群〕中的限定词 ethnic 去掉，从而扩大了 group〔群体〕的内涵与外延。）其他取向还有：文化现象最终都要从经济上寻找原因；“国内课题”（即西方本身）已更多地成为新的研究目标；强调研究者——研究对象二者的合作，即前者的文化参与和后者提供资料的主体地位；马克思主义、辩证唯物主义已进入西方民族音乐学的方法论之中。

引文出处：

J. Becker,

1991 A Brief Note on Turtles, Claptrap and Ethnomusicology. Ethno 35 (3)

K. A. Gourlay,

1978 Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research. Ethno 22 (1)

中国音乐年鉴·1993·
·新学动态/音乐科技·

乐器改革与研究综述
（1990～1992）

张茂林

进入90年代，我国的民族乐器改革和研制工作，从整体上看仍保持一定的势头，伴随着音乐艺术的开拓和追求，健康而稳步地开展着。只是面对70、80年代所涌现的二胡、琵琶、扬琴、筝、笙及低音拉弦等乐器的大量改革品，人们较多的是思考而不再是行动。改革者需要时间并通过音乐实践去比较、去评估、去总结，以便使下一步的改革更理性、更有效。此间，一些单位或个人的注意力趋于转向古代乐器的发掘和创造新型的乐器。敦煌壁画乐器的研究和仿制是古乐器发掘的一个重大举动，共推出乐器34种54件，在音乐界和考古界引起很大反响。新篪的研制成功，堪为古乐器研制、开发的一项难能可贵的突破，不但为民族管乐

界所重视，亦为音乐理论界所注目。80 年代中期赤峰市民族歌舞团有计划的对蒙古族乐器的改良，在蒙古族地区引起了一股适度的改革热，目前在那里这项颇具意义的工作仍继续而深入地进行着。创造新型的乐器，近年来一直未间断，时而有构思新颖的乐器诞生，并不同程度地得到社会的认可。

下面重点对 1990 年以来见于报刊的改革、发掘、创新成果以及研究与试验情况作一简要介绍。

一　传统乐器的改革

在改革的品种中，气鸣乐器占较大比重，弦鸣乐器类中的少数民族乐器比较突出，此外还见有一些改革的乐器部件、附件推出。

●**泛音笛**①　山东师范大学刘德庆、济南前卫歌舞团刘凤山 1990 年制研成功。他们在笛子上部管内加一装置，使气流在管内再次产生边棱音效应，从而获得更高的泛音，使音域向高扩展。乐器的音域达 3 个八度。

●**仿玉玻璃笛**　湖北鄂西自治州歌舞团王秉初 1990 年推出。乐器保留了传统笛的音色，音质纯，音高稳定，外观漂亮。获文化部 1990 年文化科技进步三等奖。

●**分孔型八孔笛**②　上海音乐工作者陈正生 1992 年推出。乐器在原六孔笛的基础上，于第 1 孔下方及第 3、第 4 孔间各加一孔；而把原第 2、第 5 孔一分为二，改成并列的两个小孔（即“分孔”），由两个中指控制。八孔笛半音齐全。

●**八孔瓷埙**③　中央音乐学院熊学峰等于 80 年代末 90 年代初研制。埙体开 7 个音孔（其中 2 个为半音孔），质地细腻，表面光滑，发音纯朴。变化半音通过开全音孔加半音孔取得。音域 2 个八度（d～d^2）。

●**双腔葫芦埙**④　四川音乐学院王其书于 1990 年研制成功，1992 年又推出配套的双腔葫芦埙。乐器的内腔分上下两部分，其

间以细孔连通；超吹容易，音域达2个八度以上；按十二平均律配齐了音列，转调方便；可独奏，亦可用于乐队。获文化部1992年文化科技进步二等奖。

●**系列牛角匏**　大连歌舞团柳德有1991年推出，有高音、次高音、中音、次中音4种。乐器开7个音孔，可吹出七声音阶，音域2个半八度，可转近关系调。获文化部1991年文化科技进步四等奖。

●**33簧高音笙**　黑龙江歌舞剧院唐富于1990年推出。乐器以折接笙管的方法扩充音位，保留了传统指法，音域3个八度（$g \sim g^3$）。获文化部1990年文化科技进步四等奖。

●**活塞式37簧平均律笙**　沈阳音乐学院孙友1991年推出。笙管套接，加活塞。笙脚的正反两面均装簧片。使用活塞键可奏出变化半音。获文化部1991年文化科技进步三等奖。

●**九孔唢呐**⑤　吉林省歌舞剧团孟昭成1992年推出。它是在八孔唢呐的第8孔上方加开一个小孔，使高音纯正、易发出，超吹音更圆润。

●**波列**　广西歌舞团李平1991年推出。在壮族传统波列的基础上重新设计调整了孔位，音域扩大到2个八度加大二度，并改善了音质。获文化部1991年文化科技进步四等奖。

●**86型高音三弦**⑥　中国音乐学院萧剑声1986年研制成功，1992年通过鉴定。琴鼓内有主、辅两个共鸣腔。指板下端加宽，并与琴鼓面平接。弦距适当放宽。琴杆下部改为钢榫（北京民族乐器厂宋广宁设计）。配置了上宽下窄的空心脚马。乐器在保留传统小三弦的基础上，改善了音质，延长了余音，增加了韵味，发展了技巧，增强了表现力。获文化部1992年文化科技进步四等奖。

●**古美人瓶式古琴**⑦　兰州市西北民族学院松涛80年代末研制。琴体放宽，面板拱度加大，琴底呈仰瓦状。岳山下增加一桥形琴马，定名“泰岳”。设琴弦15条，五声音阶定音。音域超过6个八度（$C_1 \sim d^4$）。中间的7条弦（即第6～12弦）仍可用传统方法演奏。在岳山与泰岳间的弦段，可吸取筝的揉压技法。

●拧揺 沈阳军区前进歌舞团王开春于1992推出。民间拧揺，拧转弦轴取音时音高很难控制，已面临失传的危险。王开春改进的弦轴增加了杠杆传导机构，旋转45度升高大三度，旋转90度升高纯五度，旋转180度升高至八度。演奏难度降低，容易掌握。获文化部1992年文化科技进步三等奖。

●高音四胡 内蒙古大学艺术学院赵双虎及内蒙古歌舞团民族乐器厂段庭俊1990年推出。共鸣筒为双层；琴弓为两股弓毛。乐器音量大，音质纯，传远性好。获文化部1990年文化科技进步四等奖。内蒙古民族剧团满都拉及呼和浩特市二轻民族乐器厂周印1991年推出的高音四胡，共鸣箱亦为双套筒式。琴杆装在琴筒外面。木制千斤。乐器发音纯净，音高可微调，音域在传统琴的基础上扩展五度。获文化部1991年文化科技进步三等奖。

●雅托葛（蒙古筝） 内蒙古大学艺术学院娜仁格日勒及内蒙古歌舞团民族乐器厂段庭俊1990年推出。琴体呈双弧形，外观突出民族风格。音质改善，高、低音平衡。音域在原来2个八度的基础上扩大纯四度（A～d^2）。获文化部1990年文化科技进步四等奖。

●石琴 广西河池地区民族歌舞团黄仲裕、张颖中1990年推出。发音片用大理石制成，呈长方形，低音5片，中音4片，高音3片。箱式共鸣。石琴发音明亮、圆润，可用于独奏。获文化部1990年文化科技进步三等奖。

●多功能弦式转换器 福建省歌舞剧院吴赞文1990年推出。呈长条凹形，装在千斤上方的琴杆上，通过移动可使定弦音在五度范围内变换，使用方便。获文化部1990年文化科技进步三等奖。

●多功能移动式板胡千斤⑧ 哈尔滨乐器爱好者张锐1990年研制。千斤可在“T”形轨上移动、定位，改变定弦状态；按动揉弦杆可使空弦音有波动感，从而达到空弦音与按指音效果上的统一。

●多功能扬琴琴架⑨ 中央民族学院高增培1986年设计并制成，1992年撰文介绍、推广。使用这种琴架可调节扬琴的放置

角度，既能平置，也能向内倾斜，还能向外倾斜，通过调节而适应不同演奏场所的地面情况，扩大观众对演奏者表演动作的能见度。

二 古代乐器的发掘与研制

近期此领域取得的成果，涉及到河姆渡出土骨笛、殷制楹鼓、篪，以及敦煌壁画中的多种乐器。

●仿河姆渡骨笛⑩ 浙江余姚市少年宫陆洲 80 年代末研制。材料为大公鸡的腿骨，上开一个吹孔、4 个指孔。用于演奏取得较好的音乐效果。

●楹鼓⑪ 苏州民族乐器三厂根据曲阜市文化工作者王明星收集整理的资料，于 1990 年设计并制成。鼓身长 3.5 米，面径 1.34 米，腰径 2.5 米，重 1500 公斤。此鼓是为山东省国际孔子文化节推出的《箫韶》乐舞而研制的。

●敦煌壁画乐器（仿制）⑫ 甘肃省敦煌研究院设计，北京民族乐器厂制作。1988 年开始研制，1992 年制成 34 种 54 件乐器，包括气鸣、弦鸣（拉弦、弹拨）、体鸣、膜鸣 4 大类乐器，反映出北魏、西魏、北周、隋、唐、宋、西夏、元 8 个朝代乐器的风貌。仿制出的乐器计有：腰鼓（4 件），鼗鼓，答腊鼓（2 件），手鼓，扁鼓，都昙鼓，毛员鼓，节鼓，担鼓，齐鼓，羯鼓（2 件），鸡娄鼓（2 件），雷公鼓；拍板（2 件），方响；横笛（2 件），竖笛（2 件），筚篥（2 件）；排箫（3 件），笙，竽，埙；筝（2 件）；琴，瑟，箜篌，琵琶（6 件），五弦，阮（3 件），花边五弦阮，四弦弯琴，四弦葫芦琴，六弦葫芦琴，胡琴。敦煌壁画乐器的研究和仿制，既有重要的学术价值，亦有一定的实用价值。

●新篪⑬ 中央民族乐团宁保生 1992 年研制。他成功地解决了篪的闭管音（基音和泛音）与指孔音（开管音）的关系问题，使尾翘孔的音高与闭管的第 1 个泛音（第 3 谐音）构成纯五度音程，实现了闭管音与指孔音的有效组合，从而赋予新篪较宽的音域、多

彩的音色和较强的音乐表现力。新篪开指孔 8 个（含尾翘孔）。基本音域为 3 个八度，另有一个低大七度的闭管基音（通过口风控制可调整成低八度音）。演奏中可大段地使用泛音，或泛音与实音交替出现，形成音色上的对比，产生出笛、箫等边棱型乐器难达到的音乐效果。

三　创新乐器

此间推出的创新乐器，或为一器多用，或综合多种乐器的功能和手法，或突出某种制作材料。众多乐器用同一种材料制成，既有音色上的追求，又在视觉上给人以特异的感受。

●横竖两用笛⑭　包头日报社印刷厂郭红君 1990 年推出。该笛用塑料管制作，主体为六孔横笛，笛塞上方的管体上开一通气孔，用一个特制的套管式气流转换装置可把从乐器顶端吹入的气流经通气孔导向吹孔的下边缘，产生竖吹音，实现一器两用。乐器设计简练、合理，横竖吹转换灵活、方便，是一种很有实用价值的普及型乐器新品种。

●系列匏乐器⑮　山东艺术学院刘炳臣 1988 年起试用葫芦制作各种乐器，先后制出葫芦埙、葫芦笙、葫芦笛、葫芦柳琴等。1989 年 9 月由 6 人组成匏乐队在孔子诞辰 2540 周年时在曲阜文化节上首演。近两年他又研制了系列匏乐器，品种除埙、笛、笙、柳琴之外，又增加了二胡、板胡、筝、打击乐器及低音弦乐器。刘炳臣在学校组织了一个有一定规模的业余性质的匏乐队，产生了一定的社会效果。

●改进的双音笛⑯　双音笛原系湖北省歌舞团尹维鹤于 1982 年创制。1991 年北京中日友好环境保护中心屠式璠将双音笛改为两管套接（原用一根完整的竹管制成）。左边的高音小笛用较细的竹管，上开 5 个指孔；右边的大笛开 7 个指孔。乐器的组合双音增加到 170 种，高音小笛的音色得到明显改善。

●浪琴⑰　贵州省毕节地区黔剧团张正周 80 年代中期开始

研制，1989年基本定型。乐器综合了扬琴、卡龙、筝等的某些特点（或构造或音列或技法），琴体呈扁平斜角箱体，设长条琴马2个，琴弦16条，音域4个多八度（C～e^3）。演奏时，右手大、食、中3指戴指套，基本技法与筝的劈、托、抹、钩、摇相似；左大、食、中、名4指裸奏；小指留甲，个别情况下使用。现已在当地培训学员近百人，演出70多场次。

●**蒙古胡尔** 内蒙古自治区歌舞团呼和巴特尔等80年代末创制，1990年推出。乐器为双共鸣筒，主筒装在有前后装饰板的副筒内。琴杆固定于副筒上。两条弦定音为g^1、d^2。音域3个八度以上。千斤可上下移动，调节定弦音高。乐器填补了蒙古族民族乐队高音弓弦乐器的空白。获文化部1990年文化科技进步四等奖。

四 研究与试验

三年来，有些音乐工作者、乐器技术人员，为改善乐器的音质、提高表现性能，开展了一些专题性试验和研究，取得的成果及得出的结论可供乐器改革工作者参考或借鉴。

●**吉林省文化科技研究所姜铭礼**，通过分析和实验，认为：二胡的千斤定位应当统一，具体位置应以黄金分割法求出；千斤宜取“拉顶”式，如此既要消除弓序音差，也可避免其松动或游移；琴杆应改变装配方式，固定在琴筒外面，使琴筒形成一个完整的共鸣体。此外他还研究了乐器材料防水剂及用东北梅花鹿、马鹿生皮做代用皮膜，取得了一定成果。⑱

●**苏州民族乐器一厂杨仪**，1991年针对方圆二胡琴筒中附设的小竹筒进行了测试和研究。通过频响分析，认为小竹筒的作用仅限于少数几个音的谐波，未能改善整个琴的音色、音量；它有可能把1400～1500赫兹的噪声加强，从而听起来发音更觉毛糙了。杨仪指出，方圆筒二胡与六角筒二胡音色上有差异，这可为演奏者提供音乐表现上的多种选择。⑲

●**山西大学梁世侃**，90年代初分析了琵琶的传统结构，进行

了琵琶体振动状态的模拟试验和实物验证。他的结论是：琵琶琴体的振动状态是可以调节的，优选和确定二档三柱的安装位置是一种行之有效的改善琵琶音质的途径。⑳

●上海音乐理论工作者陈正生 1992年在研究中发现：在吹孔的左下方开一个小孔，可使整个笛子的发音升高，当小孔的开挖面积达到吹孔的1/12时可提升小二度。显而易见，这一发现对提高笛、箫等乐器的表现性能具有实际意义。㉑

注 释

①⑪⑯㉑参见《乐器》1991年第2期。

②参见《音乐学习与研究》1990年第2期。

③参见《乐器》1990年第4期。

④⑨⑫⑳参见《乐器》1992年第3期。

⑤⑮参见《乐器》1992年第2期。

⑥参见《乐器》1992年第1期。

⑦⑩⑱参见《乐器》1990年第1期。

⑧⑭参见《乐器》1990年第3期。

⑬参见中央民族乐团宁保生《新篪的研制报告》（此文在《乐器》1993年第2期发表）。

⑰参见《乐器》1992年第4期。

⑲参见《乐器》1991年第4期。

民俗音乐实录

地方音乐

专栏

宁安县富察哈拉萨满跳神乐器实录

刘桂腾

《钦定满洲源流考》卷八“疆域”载：“满洲始祖居白山东，俄莫惠之野鄂多里城。城在兴京东一千五百里、宁古塔西南三百三十里，勒福善河西岸。”宁古塔，即今黑龙江省宁安县。宁安县位于牡丹江中游，县治北邻牡丹江市约25公里，南距古渤海国故都上京龙泉府约50公里。清初宁古塔昂邦章京及副都统驻此，康熙十年（1671）副都统移驻吉林，十五年宁古塔将军亦移驻吉林，而复移副都统驻防。随着八旗兵民的迁入，渐成满洲聚居之地。清吴振臣《宁古塔纪略》以其所见所闻，曾为我们留下了研究满洲早期历史、风土人情的珍贵史料。

1992年9月2日，我随黑龙江某部门组织

的“镜泊湖民俗考察团”来到宁安县卧龙乡。在考察团集中于乡政府观摩满族民俗舞蹈活动时，我提前赶到卧龙村傅忠江家，获著名萨满传人傅英仁老先生嘉许，对富察哈拉（傅氏）家族所藏全部萨满跳神乐器进行了详细的测量和拍照。数小时后，又与随后到来的“考察团”一起，参加了富察哈拉萨满跳神活动，并对整个活动做了现场采录。

下面是关于萨满跳神乐器方面的采录报告，以供研究者参考之用。

一、乐器的种类及形制

傅氏萨满跳神使用的乐器有抓鼓、抬鼓、腰铃、晃铃、拍板等。其中有的乐器已有百余年的历史，为我们研究满族萨满跳神的乐器提供了珍贵的实物标本。

这些乐器日常珍藏在穆昆达（族长）家的一个圆桶形状的萨满祭器箱中，唯祭祀时方可“请”出，并事先摆放在神堂供奉，使用时“请”下。

1. 抓鼓

傅氏藏抓鼓共5面，其中有两面据傅英仁先生所述距今已逾百年。其它几面抓鼓与之相类，显系后期仿制。

鼓面：以牛皮蒙制。横径为46cm，纵径48cm，基本属正圆形鼓。鼓面已有破损，用线缝制，并用胶布粘贴。

鼓圈：为木制的圆框。鼓圈宽3.5cm，厚度不一，为1—2cm；是一棵易弯曲的小树砍削而成，斧凿之痕，清晰可见。

鼓绳：用牛皮绳制。鼓绳8根，为A-A′式，即鼓绳A端结于鼓圈木框上，将其穿过抓环，再拉到鼓圈的A′端结死。

抓环：铁制圆环。直径6.2cm，是用直径0.6cm的铁丝弯制而成。

鼓环：抓鼓的鼓环一般镶嵌在鼓圈的木框上，有“环”式和“钱”式两种。傅氏藏鼓的鼓环为“钱”式，即在鼓框里的一根铁

制横梁上串联了8枚铜钱。由于经久摩擦，铜钱已很薄，但钱上“康熙通宝”的字样，仍依稀可辨。

鼓鞭：竹制。在经削刻的竹蓖上缠绕布条，长41cm，宽1cm。

2. 抬鼓

傅氏所用抬鼓，为按旧制仿制的新鼓。扁平状，以牛皮蒙制；鼓面直径47cm，鼓身高20cm。鼓皮用铁钉嵌在鼓身，双面。演奏时，把鼓悬挂在神堂的门柱上或墙壁上，用双鞭击打（鼓鞭与抓鼓的鼓鞭一样）。按旧制，两张鼓皮是用皮绳上下交叉对拉绷在鼓身上的，而不是用铁钉镶嵌的。

3. 腰铃

傅氏藏腰铃，有两副。据说与抓鼓一样已有百年以上的历史，从破损的情况来看，大概至少为民国前后所制。

腰带和衬裙：牛皮制。衬裙分前后两片对折；前片长56cm，宽16cm；后片长56cm，宽27cm。腰带长99cm，宽4cm；夹在衬裙的折缝中，与其连接在一起。

锥铃和系环：腰铃上的铃铛为锥形、筒状，铁制。分上下两排依次用皮绳所制的系环拴结在衬裙上。上排铃长21.5cm，下排铃长19cm；直径大小不一，为2.6—3cm，共40枚（缺8枚）。

4. 晃铃

傅氏所藏晃铃有两只。一支杆子上拴两组铃铛，摇晃作响，故称“晃铃”。

杆身：桦木制。长96cm，上粗下细，直径1.5—2cm。

铃铛：铸铜制。铃的大小不等，大铃直径3.8cm，厚4cm；小铃直径3.2cm，厚2.5cm。铃分两组用一根皮绳拴结在桦木杆子上端，一组由3个铃铛组成（一大两小）；另一组由4个铃铛组成（一大三小）。铃身铸有饕餮花纹。

晃铃一般不单独使用，常与腰铃配合演奏。演奏时，或双手摇杆晃铃作响，或一手握杆顿地作响。

5. 拍板

拍板为铁梨木制。2片为一组，共两组；用皮绳联结。板片长

33cm，宽3.8cm，厚1cm。

傅氏所藏拍板有两个。板片上端用烙制的方法烙出一些装饰性的图案。

二、乐器的使用场合及音乐特点

萨满跳神的乐器，在整个跳神仪式中占有十分特殊的地位。在萨满那里，它们既是与神灵沟通的工具，又是驱魔逐妖的武器；既是娱悦身心的乐器，更是充满灵性的祭器。在不同的使用场合，乐器的多寡、增减及音乐便有所不同。

在一般的仪节中，主要使用抓鼓和腰铃。在特殊的仪节中，则铃、鼓齐鸣。最具代表性的场合，是“请神”和“背灯”。

1. 请神

萨满行跳神礼的整个仪式，是要与神交通。这要经过由人到神，又由神还原为人的人格转换过程。此时，抓鼓和腰铃配合演奏，创造出神秘、空幻，使人神情迷离的氛围和非人间的情境。在这种氛围中，似乎有一种难以名状的强烈情绪在萨满心中跃动并统摄整个身心，一股汹涌的心潮，迫使他不由自主地向天界升腾……萨满的这种心理体验，并非个人独享，而是伴随着铃、鼓、歌、舞爆发出来。他代神立言，宣启神谕，再由辅祭者（栽力子）解释给他人，实现了由个人体验向社会群体体验的转化。

在这种场合中，乐器的分布比较均匀，其编制为：

抓鼓5；腰铃2；抬鼓1；拍板2。

其中，腰铃分别由两个执抓鼓的男萨满和女萨满演奏。萨满面向神案击鼓唱诵，间或摆动腰铃；或在神案前绕场击鼓摆铃、载歌载舞；或二人同向；或二人相对。

2. 背灯

入夜，息灯撤火而祭。届时，闭门遮窗，阴森可怖。外姓人不得入神堂，参祭之人亦不可随意走动、故弄声响。萨满随乐器之声诵祝祭文。祭毕，燃灯率众叩首、撤供，阖族男女老少不分

尊卑共享祭肉。此为夜神之祀，意在驱魔逐妖并祈求神灵在冥冥之中保佑阖族平安无事，香火永继。在这种场合中，乐器比较集中，其编制为：

抓鼓 5；腰铃 2；抬鼓 1；晃铃 2；拍板 2。

此时，抓鼓、抬鼓站立击奏，而腰铃、晃铃则坐在凳子上“顿奏”。

在以上的场合中，集中地体现了傅氏萨满跳神所用乐器的编制、位次的两种基本模式的特点。

3. 音乐特点

从以上所述可以看出，富察哈拉家族萨满跳神使用的乐器与其他民间萨满跳神所用的乐器一样，无丝竹管弦，全部为打击乐器。以抓鼓和腰铃并用为主奏乐器并辅之以抬鼓、晃铃、拍板而构成的鼓套，极富特色。其基本鼓点为“老三点”和“老五点”：

谱例 1.《老三点》

‖: X X X 0 | X X X 0 :‖

谱例 2.《老五点》

‖: X 0 X 0 | X X X 0 :‖

这属很典型的“以单点为基础构成鼓套”。

在实际演奏中，乐器时有增减，变化多端。萨满在跳神中，举凡神鬼天人的喜、怒、哀、乐，场面的热烈、阴森、欢腾、恐怖以及各种情感的表现，都离不开鼓点的渲染和烘托。

【附记】

调查人：刘桂腾，男，37 岁，副研究员；中国音乐家协会会员，中国少数民族音乐学会理事；国际传统音乐学会（ICTM）会员，国际萨满研究协会（ISSR）会员；辽宁大学民俗研究中心兼职研究员。现在辽宁省丹东市文化局工作。

德昂族婚俗歌演唱活动实录

杨民康

1992年4月15日中午至16日晨，笔者赴云南边陲德宏傣族景颇族自治州潞西县大岗乡勐丹村公所马脖子寨，参与了一场独具特色的德昂（崩龙）族传统婚礼。现将其中的婚俗歌演唱及相关民俗活动情况简述如下。

一、嫁娶歌《春醒》

马脖子寨包括上、中、下三个小寨，共有德昂族60余户，300余人，属不列（红崩龙）支系，信仰小乘佛教摆芒教派。德昂族婚礼一般于晚间举行，但准备工作白天即已开始。15日中午11时许，我来到上寨新郎张腊退家。其时主人的亲朋好友已有许多先期到达，老年人吃

过午饭后，男性在室内聊天，女性在室外走廊上用手工卷制“波阶”，即一种用芭蕉叶裹的纸花，待婚礼时新人将持它向长者依次跪拜。婚礼邀请宾客的“请贴”是一对精致的小竹篓，称为“古鲁”，内装少许用树叶或芭蕉叶包裹的茶叶和草烟。来客各以 1、2 元钱，烟、茶各一小包为礼物送给主人。在接亲之前，两位媒人①先往女家议定有关聘礼、嫁妆的交接和婚礼操办细节等事，返回后迎亲队伍出发。约 6 时②左右，新郎头戴雪白的头巾，身穿缀有彩色绒球的黑土布民族服装，挎一漂亮别致的“统帕”，在媒人、两对伴郎、伴娘和姑娘小伙的簇拥下，双手掩面哭泣、依依不舍地对父母拜别，然后向居住于下寨的新娘家进发。沿路众人不断对新郎戏谑调笑，但新郎必须掩住内心的喜悦，一直“哭”到女方家门。按传统习俗，沿路青年人要唱嫁娶歌《春醒》以烘托迎亲的喜庆气氛。迎亲队伍中一位领唱者率先起歌，其余众人紧随其后跟唱，形成至少两个声部，多可至三、四个声部紧咬相随的模仿复调音乐。

姑娘小伙们使尽浑身解数想把紧绷着脸的新郎逗笑，其结果却是使新郎用毛巾把脸捂得更加严实。等迎亲队伍走近新娘家门时，众人又对新郎唱道：

呃！伙伴，咱们走近了该去的地方，高兴吗，伙伴？
呃！伙伴，咱们看见了巍峨的长屋③，高兴吗，伙伴？
……

在迎亲队伍到来之前的头天下午，新娘旧日的男女伙伴各 2 至 10 人不等，面座于新娘家竹楼上用《春醒》或情歌调《阿坡翁》曲调相讴哭嫁，新娘的父母长辈在一侧悲泣相陪。青年们用各种抚慰宽心的歌词劝解新娘的父母，新娘亦与昔日的情人小伴相互安慰叮咛和倾诉离别衷情，歌中唱道：“若我俩真有缘份，今天也许就能喜结良缘，今后将难有机会再度相聚……。”小伙子往往听得情不自禁地哽咽失声。男方接亲队伍来到之后，女方寨子男女青年列队相迎，与男方青年一路对歌，从院外唱至竹楼之上。此时新娘由两位伴娘相随躲在卧室，由其它男女青年将新郎和客

人们迎进内室，用槟榔、草烟款待，并互相赠送统帕、脸盆等小礼品。④

二、婚礼祝福调《芒格拉》

从交谈中了解到，新郎张腊退今年23岁，新娘田玉苦22岁，是目前德昂族青年的较适宜婚龄。若在几十年前，人们往往15、16岁左右便婚配。姑娘的父亲田二曾在公社供销社工作，后回家务农；伯父田大为本村安占（专管宗教祭祀活动的头人），其身份居下寨（老寨）具有村落议事会性质的长者阶层之首位，除宗教事务外，还负有调解农民纠纷、维持传统社会内部秩序之责；舅舅原是公社书记，也前来参加婚礼。新娘的家庭在德昂族中属于较富裕之列，居住新盖的瓦顶木墙传统竹楼，一侧还有汉式砖瓦结构的新厢房。男方迎亲队伍到达后，一位喜娘手持竹制的小供桌，上置“波阶”，米花、纸幡旗等在前指引新郎新娘向老人跪拜。新郎接过小供桌，首先向具有氏族长老身份的田大跪拜，新娘随于其后。田大从供桌上拿起一束“波阶”，为新人吟诵祝福调《芒格拉》，训谕新婚夫妇将来要好好劳动、和睦相处、孝敬老人、遵守公德等为人之道。然后新人再依次向各位长者和父母跪拜，后者亦为前者吟诵《芒格拉》。由于马脖子寨尚未通电，故上述一切都是在微弱的烛光中进行，所显示出来的景象在人们眼中是那样地古朴、自然而充满融融亲情。

仪式结束后，随迎亲队伍而来的手扶拖拉机载上自行车、缝纫机、家具等陪嫁物⑤，新郎新娘再向女方父母行告别的跪拜礼。按照传统习俗⑥，周围的人们要开始唱嫁娶仪式歌《春醒》。歌曰：

1. 呃！新娘，告别你的弟妹，有何嘱咐的话，快讲。
2. 呃！新娘，安慰你的父母，让他们抛却心中的忧伤。

……

然后再唱：

1. 呃！拿呀，带上你的嫁妆，把它们塞够满满三篮。

2. 呃！拿呀，带上你的嫁妆，把它们盛上满满三箱。

3. 呃！拿呀，带上你的嫁妆，让你们今后吃穿不完。

最后则唱：

1. 呃！拜呀，合拢你们的双掌，祈求你们的家庭幸福美满。

2. 呃！拜呀，合拢你们的双掌，预祝你们的人生旅途平安。

当上述过程结束之后，双方的迎亲和送亲队伍便簇拥着新郎新娘，浩浩荡荡地向新郎居住的上寨进发。女方家庭便忙碌着招待宾客吃酒饭。笔者有幸被邀与新娘的伯父、舅舅、父母等同座一席。在席间，寨内的青年男女轮番来向长者们敬酒请安，老人们照例要为他们吟诵一段《芒格拉》。有趣的是，个别青年还用手提录音机将其录下以作纪念。宴毕，长者们围坐于火塘边上喝茶、聊天。有人还唱起了叙述本民族历史的叙事古歌。据了解，在此场合唱的史歌多为一种叙述本民族近百年来由于不堪忍受傣族封建领主的欺凌而四散迁移的内容。像其它民族中常见的唱叙民族起源、祖先迁徙的一类史歌已难寻觅。估计是与德昂族现今信仰小乘佛教、祖先崇拜信仰式微的宗教状况有关。

双方家庭的席散之后，正式的婚礼将在男方家中举行。由于男方家庭居住的上寨是较晚建立的新寨，缺乏资格老、年岁高和能吟善唱的长者，故邀请“安占”田大前往主持婚礼。婚礼仪式本身过程与在女方接亲时大同小异，故此从略。值得一叙的是婚礼当天夜晚彻夜情歌对唱的动人情景。

三、婚礼夜晚的情歌《阿坡翁》对唱

新郎张腊退与孀居的老母同住，其住房为以竹木为基本材料建盖的传统式竹楼，比较新娘家的瓦房，虽然简陋，但古朴而民族特色浓郁。如今，原空空荡荡的新房（侧屋）已被作为嫁妆的崭新家具塞满，仍然空旷的中厅与狭窄的走廊便成为婚礼当晚的歌场。按照传统习俗禁忌的观念，除了婚礼夜晚，平时寨内不能随便对唱情歌，否则会招致虎豹来吼寨子。而且婚礼夜晚也不能

在老人的卧室或火塘边唱，否则为不敬父母。当老人们酒足饭饱退席返家或醉卧于火塘边时，男女青年在几位中年或青年歌手的带领下，分为三、四群，每群四至十人（时聚时散）簇拥而坐。他们依男女性别分坐两旁，由男、女两位歌手率领群体对歌，人们各相互执手或相偎相依，其中约一半是未婚青年。在走廊右侧靠近楼口处，是以中年女歌手赵玉砒为中心形成的较大群体，人多时达十余人。其中已婚者除赵外，还有乡文书、生产队长和别的成年人陆续参与，此外皆为未婚姑娘小伙。赵玉砒作为歌头和组织者所起的作用十分突出，她仪表端庄文静，手中抱一熟睡的小孩正襟危坐，每当周围男女精力分散，嬉闹说笑时，她便高声领唱，声音高吭而富于感染力，待把众人注意力吸引过来，专注于歌唱时，她又转为轻声吟唱，以柔美抒情的音色引导青年们去创造美的意境。在长达10余小时的对歌过程中，她始终以对唱群体的核心人物存在，显示出良好的歌手风范。在屋内门旁，以青年歌手李清妹和赵腊先为首的一群也颇引人注目。22岁的李清妹嗓音甜美，性情温柔，由四、五个男青年簇拥而座，小伙子们热情、温存而行止有度，歌唱也颇认真专注，显然深受姑娘良好人品与才能感染。这一群中李是唯一女性，女声部分她一人唱，男声则由赵率众小伙演唱。此刻，我注意到走廊左侧的角落处还有一些“散兵游勇”游离于人们的视野之外，悄悄走了过去，只见一对情侣在门槛上相拥而坐，动情、旁若无人地娓娓对唱，两位男青年相隔几步旁坐倾听。当我回首四顾，侧耳倾听，一组组对唱歌声此起彼伏，融汇成一首情意盎然的交响音乐，使我这外乡人深深陶醉于其中，不知不觉，手中的录音机里已录入了报晓的鸡鸣……

《阿坡翁》的表演形式大致同《春醒》，先由一方歌头起调，众人便紧随其后模仿跟唱，当和者能力相若，且心神、意气相通时，音色、节奏也较为一致，与领者旋律形成规则的模仿复调。否则可能产生三或四部交织，和者以两种以上音色节奏随唱的现象。这类唱法除具有独特的审美艺术特性之外，还是一种独特的音乐传承方式，即歌头教唱，随者模仿学习。

注 释

①其中一位必须是外姓亲属，如姐夫。

②近年来因索要彩礼之风盛行，接亲往往延至 8、9 点钟。梁支系风俗为晚 11 时接亲，理由是要与一般于太阳落山时举行的葬礼错开时间。

③在镇康县及缅甸的德昂族还存在 4、5 代共约近百人共居一大房子的氏族大家庭形式。

④我国德昂族现接亲已多数不唱《春醒》，上述音乐内容是根据歌手何小老、张翁先口述补充。

⑤按传统嫁妆为民族服饰、木箱和一般生活用具、农具等。聘礼为 100 块银元和草烟、茶叶、盐巴、猪肉、缀银饰的衣裙等物，还送母亲奶水钱 10 元，共约人民币 400 元左右。今天在马脖子寨仅礼钱就涨至 1700 元、茶叶菁寨 2400 元，邦外、楚冬瓜等寨严守传统寨规，礼钱不许超过 250 元。

⑥同④。

富拉尔基区全合台村达斡尔族萨满跳神活动实录

李需民

达斡尔族是最早信仰萨满教的东北土著民族之一，故而萨满跳神活动在达斡尔族历史上曾颇为盛行。萨满跳神要按其目的、场合的不同分为两种：一是跳神治病，二是跳神祭典，跳神祭典以“斡米纳”（也称“托若托勒贝”）仪式最为隆重。由于历史的原因，“斡米纳”祭早已不复存在，跳神治病活动也濒于绝迹，连能够跳神的萨满也已所剩无几。富拉尔基区全合台村的毕力杨·文生是至今健在且能够表演跳神的老萨满，因而他的跳神便成了我们所能够采集的“活标本”。

为了完成《中国音乐年鉴》编辑部委托的“民俗音乐实录”的撰稿任务，我于1991—1992两年间先后三次去全合台和梅里斯进行调查，

现结合几次调查，将达斡尔族萨满跳神活动报告如下。

一、有关背景

发生地：富拉尔基区全合台村。富拉尔基区是齐齐哈尔市的一个所辖区，位于齐齐哈尔西南方，距市区约40公里。全合台是富拉尔基的一个所辖村，在富拉尔基的西北方，相距约10公里。全村共172户、649人，其中达族155户，559人。

表演时间、地点：1992年11月13日10—12时，毕力杨·文生家。但正式的跳神治病都须在晚间病人家进行。

相关的“拜特勒贝”仪式：“拜特勒贝”是在跳神的当天白日举行的与跳神治病相关而又相对独立的仪式。“拜特勒贝”，达语是“为了治好病人需要供品”的意思，“拜特勒贝”仪式是指为病人治病作祈祷的整个过程。一般病情轻者只需做一次“拜特勒贝”仪式即可，而病情重者，做完“拜特勒贝”后，还需要当天晚间进行跳神。

二、萨满跳神仪式表演程序

达斡尔族各萨满在跳神治病中表演虽各有差异，但一般跳神治病仪程都可分为三个阶段：一请神，二显神，三送神。其程序如下：

跳神前的准备

供祖神：先由病人家属在西墙神像下的窗台上插三支香，然后摆上供品，一般轻病患只需供些糕点、水果、酒即可，重病患（尤其闹邪病、疯病）则需摆上煮熟后的鸡、羊、牛肉之类的供品，以供奉病人家祖神。

拜祖神：萨满（达斡尔人称“**雅德根**”）走至西墙病人祖神像下施礼相拜。意为：我到你家治病，请你谅解并给予合作。

穿法衣、**戴神帽**、**执法器**：拜完神，萨满便开始穿法衣，戴

神帽、持鼓鞭，之后跳神仪式正式开始。

第一阶段：请神

击鼓拜神：助巫（达语“巴格奇”）坐在椅子上，病人盖被仰卧于土炕头上。萨满站在屋内门口处哈腰由下至上轻轻击鼓拜神，如此三番，以示对所请之神的尊敬。

击鼓请神：萨满由下至上举鼓过顶（意为奉神在上）边击鼓，边舞蹈。只见萨满前后移步，左右错步，转身跳步，扭腰摆臀，挠动腰铃，鼓在手中如同魔术般时而上下翻转，时而左右飞转，很是好看。

击鼓饮酒：萨满停止舞蹈后，碎击饮酒鼓，助巫转达萨满之意，让病人家属将斟满酒的酒杯放在萨满手中平放的鼓上，萨满边击鼓，边将酒杯逐渐移至鼓边一饮而进，之后退至事先准备好的椅子边坐下。转为重击法鼓，意为神因受打扰而发怒。

唱《请神歌》：大神停止击鼓，用鼓挡脸侧对二神唱“请神歌”，助巫接唱衬词或复唱全句以应合。此段可唱一至数首歌不等，大意是向神说明请神原因，并请神指点是何妖魔在作怪。

第二阶段：显神

击鼓拜神：萨满站起来走至门旁，又一次轻击三番“拜神鼓”。

跳神驱魔：萨满围绕病人重击法鼓，并随节奏起舞，先是一段与第一阶段“击鼓请神”基本相同的鼓点和舞蹈后，萨满鼓点一转，开始摇头晃脑，双肩不时地随鼓点抖动，约一分钟后，萨满走至病人前轻击碎鼓点，象是在查找病魔，然后萨满围绕病人再次震荡法鼓，用以驱赶病魔（达语为“搭日客贝”，即镇慑之意）。只见萨满法衣挥起，铜铃叮当，脚下时而翻转，时而起跳，手中时而转鼓，时而飞鼓，时而扇鼓，似与妖魔搏斗、驱赶病魔，有时穿插些对病人喷吹仙气（达语“塔仁”）等巫术。此时鼓越敲越重，舞越跳越激烈，萨满在飞快旋转中不时发出“鄂耶啊耶”大声怪叫。猛地，见萨满摇晃着似要倾倒，助巫急忙过去将其扶坐在椅子上，此时的萨满浑身抖动不已，闭目不语，这就是所说的

神已附体。

第三阶段：送神

唱《显神歌》：萨满慢慢睁开眼睛，抖动双腿对二神唱起《显神歌》，有的还要唱《吉祥神歌》。大意是已判明是什么妖魔在作怪，已把你散去的灵魂收回来，还需供什么牺牲才能病愈等。

击鼓送神：萨满唱完《显神歌》，便停止抖动，起身走至门口，轻击三遍鼓，意为送神。至此，跳神治病仪式全部结束。

三、萨满跳神中使用的法衣、法器

法衣和法器在萨满跳神中起着庇护身心和施展法术的作用。

法衣（达语“扎瓦”），是以熟软的犴皮罩上红绸布做成的对襟长袍，上套黑坎肩，胸前有一中型青铜护心镜，背悬四小一大青铜镜，左右襟钉四十个小青铜镜，坎肩上镶有一百八十个或三百六十个海布螺，左右肩各有一只木制的小鸟。长袍后腰下摆是二十四条飘带，两腋下各有九个一组长二尺许的细皮条。每个部分都有其象征意义。

神帽（达语“扎热玛格勒”），是用黄铜条制成的，内有黑绒套，帽顶有一铜制神鸟，鸟两侧有两只数叉的铜制鹿角，上挂数条彩带，神帽周围是八瓣竖起的檐，每片都坠有半尺长的穗子，神帽前正中有一圆形小玻璃镜。

法器：萨满的法器有单面鼓（达语“浑图日”），鼓鞭（达语“盖松珂”）。

鼓是用8公分宽的榆木薄板条弯成直径55公分的圆圈，以狼皮或山羊皮蒙鼓面，鼓框内钉三个铁环各以等长皮条连接在中间一个大铁环上，并在鼓框上用铁丝串上十多个铜钱。

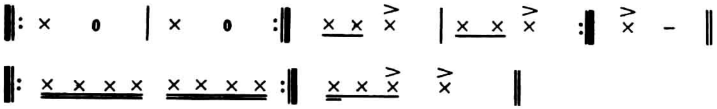
鼓鞭大多用竹片或藤条作，长约30公分，外面缠上红绿布，靠手柄处穿上五颜六色的布穗子。

神鼓是萨满跳神中不可缺少的法器，震慑驱赶魔鬼主要靠神

鼓的威力。据萨满讲，当神灵附体处于昏迷状态其神灵同外界打交道时，神鼓就变成了平地上的马和鹿，鼓鞭就成了马鞭子，神鼓若变成江河上的舟，鼓鞭就是桨。通常只有神鼓不穿法衣也可以跳神治病，但只穿法衣，没有神鼓则不能跳神。

神鼓的**击打技巧**有：碎打鼓、跳击鼓、转鼓、一指转鼓、扇鼓、飞鼓、遮面鼓、饮酒鼓、滚鼓，各种打法都有其象征意义。

神鼓的**基本节奏**有：



神鼓敲击有轻有重、有急有缓，其意义各不相同。轻而缓，一般表示对神的恭敬，急而重多表示神因受到打扰而发怒。缓而重则表示驱赶、震慑妖魔。

四、萨满跳神治病时所唱的歌曲

萨满歌曲在跳神治病过程中起着与神沟通、交流的重要作用，请神、显神、祈祷吉祥和周游三界驱邪逐鬼，都通过相应的唱词实现。按照萨满的说法，歌唱不好请不来神。因而，每个萨满都在煞费苦心地编创与别的萨满不同的唱腔、唱词，以显示自己的过人之处。

萨满跳神治病时所唱的歌曲，达斡尔人统称**“雅德根伊若”**，实际上，按演唱角色的不同，又细分两种：一是萨满在请神时唱的歌曲，达斡尔人称其为**“伊若”**；二是萨满神灵附体后以神的语气唱的歌（也包括祷词），达斡尔人称其为**“温果尔、呼苏姑”**。一般“伊若”平缓，旋律性较强。而“温果尔、呼苏姑”则激越、高亢，旋律起伏较大，风格怪诞。

萨满歌曲的演唱形式多是萨满领唱主词，助巫接唱衬词或复唱全句相和，助巫有时在接唱前加上“啊这”等长声调语气词或

偶而穿插一句道白。萨满为了使助唱者知道要唱那首歌，通常开始时先领唱衬词，助巫复唱衬词后，萨满再开始唱主词。多数情况下助巫复唱，接唱时，萨满也边击鼓伴奏边跟着唱。

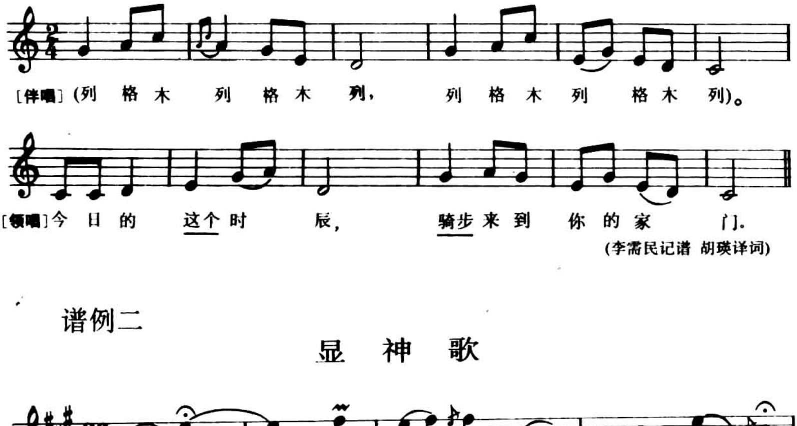
萨满歌曲的音乐结构，多是两句体、单句体乐段结构，也有四句体乐段结构。旋律多取自于一般民歌，也有独特的萨满歌曲音调。调式上出现了转调及一般民歌中见不到的角调式。

唱词大都是萨满即兴编唱的谐头声韵文，其中有暗喻，有明示，有和句也有迭句。萨满歌曲中的衬词较多，且大多是专用的。衬词中除少数有明确意义外，大多数已无从查考其含义了。

为说明问题，现节录两个谱例。

谱例一

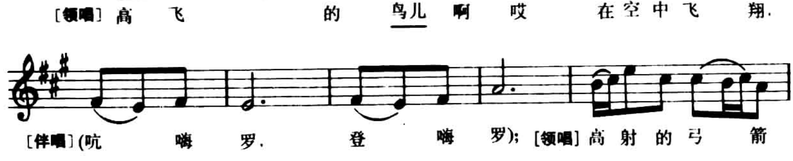
请 神 歌

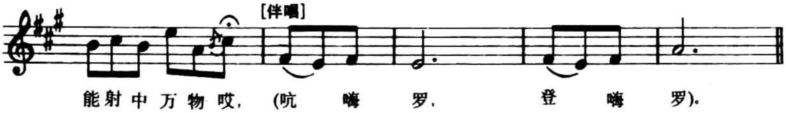

[伴唱](列 格 木 列 格 木 列，列 格 木 列 格 木 列)。
[领唱]今 日 的 这个 时 辰，骑步 来 到 你 的 家 门。

(李需民记谱 胡瑛译词)

谱例二

显 神 歌


[领唱] 高 飞 的 鸟儿 啊 哎 在 空 中 飞 翔，
[伴唱](吭 嗨 罗，登 嗨 罗)；[领唱] 高 射 的 弓 箭



(李需民记谱 胡瑛译词)

五、萨满跳神治病中的舞蹈

跳神治病离不开舞蹈，拜神，请神，下神，驱魔逐鬼都用相应的一套动作来呈示，其基本动作有：前后、左右移步，单腿跳步，垫步，旋转步，坐摆铃，地滚，跳卧鱼，前哈腰，后仰腰，两旁下腰，涮腰，前后扭腰，快晃头，绕头，碎打鼓，跳击鼓，转鼓，扇鼓，飞鼓，挡脸鼓，饮酒鼓，一指转鼓，滚鼓。

六、萨满跳神治病中的巫术

据调查，有的萨满在跳神中时常加进一些巫术，以展示自己的威力，用巫术驱魔使人们对萨满的巫术感到惊颤，于是对萨满非常敬仰。主要巫术有“走铡刀”、“踏铁鞋”、“舌舔熨斗”、“翻转石磨”等。

七、萨满跳神治病中的禁忌

1. 法衣不可超过百斤重，按照毕力杨·文生萨满的说法是：超过百斤即无路可走。

2. 跳神时围观者对于萨满的祷告词和唱不能讥笑和贬低，否则被认为是对神的亵渎。

3. 萨满神灵附体晕倒时，如无人护救而跌伤，被认为是对下凡神极大地虐待，是最大的不吉利。

4. 治疯病时，孕妇、经期妇女及戴孝者不许围观。跳神时也不许见亮，不许抽烟。

八、实录情况

1. 主要艺人：杨文生，达族名毕力杨·文生，男，73 岁，达斡尔族，全合台村农民，26 岁开玛，师承康福生，据杨萨满讲，他们家做萨满是隔代相传。鄂维清，男，86 岁，达族，全合台村农民，23 岁开始当助巫。

2. 实录者：李需民，男，33 周岁，副研究员，富裕县文化馆馆长。何银柱，男，52 岁，富拉尔基第一重型机器厂运输处工会主席。

喜丧·对棚·传统·现代

——辽阳市鼓乐班一瞥

项　阳

1992年10月，中国艺术研究院音乐研究所同辽宁省民族器乐集成编辑部、辽阳市群众艺术馆联合进行“辽南鼓吹”的采录工作。碰巧，辽阳市郊望宝台村任姓家中老太太80岁喜丧，要请两家鼓乐班“对棚”，其中一班即是为我们录音的“刘家班”，我们当即决定现场采访。

“对棚”，即是办红白喜事的主家同时请两家鼓乐班子，搭起棚来对吹对奏，这里既有将红白喜事办得隆重的意味，又有显示主家实力的因素，更有竞技的色彩。

“刘家班”，据班主刘永庆介绍，清道光年间就有，所传曲目比较传统、正规。现任班主刘永庆，71岁，12岁“搭手”，15岁“随班”，

17 岁“坐棚”。其子刘宝升为二手唢呐，班内有 8 人，中老年居多，多用唢呐、笙管、堂鼓、引磬、小镲、包锣等乐器。

“下王班”，是近年来新组合的乐班，有 12 人，班主年龄不过 40 岁，乐手并非都是下王庄人，而是多村的组合。乐班有笙、管、唢呐、大锣、包锣、小镲、乐（yào）子、堂鼓、二胡、底胡（革胡）、板胡等。班内成员都比较年轻，最小的 12 岁，是班主的儿子，乐班的新传人。尚有一名女性乐手，操打击乐器。

辽南鼓吹主要有唢呐领奏和笙管领奏两种形式，红喜用小唢呐，白喜用大唢呐。其它乐器的使用视乐曲的需要有所不同。

我们到达现场时，刘家班正在吹奏《八仙庆寿》，据老艺人讲，喜丧多吹此曲，任家老太太 80 高龄，这首曲子当是必不可少的。这首曲子从“引子”开始，舒缓而低沉，进入“身子”，曲调由慢渐快，加上很有特色的“破工”音（原位工 B，“破工”音^{b}B），亦悲亦喜，韵味十足。乐曲进入“尾声”，速度越来越快，在热烈的气氛中结束，一首曲子奏了半个多小时。

下王班的演奏衔接得很巧妙，他们亦演奏《八仙庆寿》，但是将“正调”移到“背调”，即运用传统工尺“借字”的手法转调。两只一尺四寸的大唢呐领奏，时而凄凉，时而悲怆，庄重肃穆。不协和的音程不断出现，“破工”的使用有撕人心肺之感悲恸万分。

刘家班又开始演奏了，唢呐在模仿人的呜咽之声，声声悲泣。这边刚奏完《哭皇天》，那边下王班奏起《罗江怨》，一首比一首悲。在演奏之暇，我问起刘家班主，这样的曲牌有多少，他讲有几百首之多，但有些已经不太经常演奏，现在还经常演奏曲牌也就是几十首。这些曲牌一般分为四类：一是汉曲子，二是大牌子曲，三是小牌子曲，四是锣板曲。在曲体结构和曲牌的使用上存在着较大的差别。一般“坐棚”需要多长时间呢？刘班主讲为早晨 7 点半开吹，直到晚上 11 点半，第二天早晨 5 点半开吹，等到灵柩抬出就算仪式结束，并不送到墓地。

刘家班乐声又起，先是《大佛调》，继而又奏《十步母重恩》，前者为佛教音乐曲目，后者则是天主教音乐。这是一种有趣的现

象，在这里多种宗教音乐都可有机地融汇在一起，谁也没有感觉到有什么不适，只要情绪合适，拿来就用，没有什么太多的禁忌。

从两个乐班的演奏来看，刘家班对传统乐曲的理解和对内容与形式的把握上更严谨一些，下王班乐队的配合与演奏技巧显然也是不错的，但是对传统乐曲的造诣不及刘家班深。我们注意到，专门来为我们录音的当地民间艺人刘宝善的威望很高，下王班中的一些人都尊称其为师傅，但显然不是全部。那么这些人究竟是从其严格地学习过乐曲和演奏技巧，还是仅受到过指点，没有细究。

我问起下王班的一个乐手，“这样的班子咱们附近有多少？”

答：“有 30 来个”。

问：“你说附近有 30 来个，是指辽阳市吧？”

答：“对，辽阳有 30 来个”。

问：“咱们附近几个村就有一个吧？”

答：“30 里路就有 10 个，三里五里就有一个”。

问：“经常有活儿吗？”

答：“经常有，红白喜事都去，一个月就歇五、六天”。

问：“收入怎样？”

答：“还行，一般主家按人头给钱，每人每天 40 元左右，班内再分”。

在我们摄影、采访的时候，下王班突然奏响了电视剧《渴望》的主题曲，接下来是《草原牧歌》、《小草》、《孟姜女》、《边疆的泉水清又纯》、《步步高》、《北国之春》、《四季歌》等等，南北交融，中外汇合，一反凄苦悲凉的情调，曲调轻松活泼，整个一段流行音乐大联奏。如果你不到此间驻足，远远听去，真会以为是谁家在娶亲的鼓乐班子。这一串曲子奏出，吸引了不少村民的围观，见更多的人涌来，下王班主的儿子、鼓乐班的新传人穿上旧式服装，头带一顶瓜皮小帽，帽上有一条大粗辫子甩在身后，在乐曲的伴奏下翻起了斤斗，并模仿美国电影《霹雳舞》中的一些动作，引得任姓家族中许多身披重孝的子孙及亲属们也驻足围

观，脸上带着会意的笑容。看得出这段时间他们很投入，似乎忘记了这是在办丧事。值得一提的是，每当演奏流行乐曲时，下王班的乐队中加入了电吉它和架子鼓，更是热闹非凡。

见下王班演奏的这串乐曲，对棚的刘家班亦不示弱，班主刘永庆让艺人们都站起来演奏，在《绣荷包》和《彩云追月》的乐曲声中，刘家班走出一位杂耍艺人，只见他口含一柄利刀，在刀尖处又尖对尖地立起一把短剑，剑柄之处有一盘，只一拨，那盘便旋转起来，把戏一套一套地玩下去，手中的刀枪上下翻飞，招来了阵阵喝彩。更绝的是71岁的“老舵子”刘永庆，放下手中的唢呐，亲自打起了架子鼓，虽然鼓点打得比起所奏得唢呐和笙等乐器不可同日而语，却也很有意思。只见他抖擞精神，一阵猛敲。人越聚越多，这时候，似乎已经失去了悼念亡灵的意义，完全把精力集中在打擂上了，此时更多注重人的娱悦。《中国民族器乐集成·辽宁卷》的主编杨久盛老师对这种现象也很感兴趣，他手中的录音机一直在工作，“这些录点也很有意思，要适应新的情况，这是鼓乐的变化，我在卷里恐怕也得把这个问题反映出来，点一下子。尽管这不是什么正经玩艺儿，但也是一种倾向”。

在换曲目的时候，我请刘永庆谈谈他演奏架子鼓的感想，他声称是出于无奈。由此可见是形势和环境使然，是现实生活的需要，迫使他学习使用此种乐器。俗语云：人过70不学艺，而老班主演奏架子鼓虽非本意，但为了适应现实，却也是非练不可。既如此，就为传统的鼓乐增添了新的内容。

此种现象，引起人们的思考。联系到我们这次采录的曲目，多为传统乐曲，而且有些已经濒于失传，作为“民族器乐集成”工作，是抢救性的录音，老艺人们一边恢复，一边录制，有些曲子显然已经多年不奏了，不抢救就有失传的可能。但是却有相当数量的传统乐曲一直在民间流传，而且在不同的场合、不同的仪式中演奏不同的乐曲。虽然究竟演奏什么曲目完全取决于班主——老舵子，但还是有一定之规。有些曲目在特定的场合是必须演奏的，而有些曲目则更具有随意性和即兴性。在历史发展中，传统

乐曲中的精品积淀下来，有些则由于种种原因而被淘汰。而在历史发展中，又有一些曲子不断产生，并逐渐积淀成新的精品流传于世。自然，社会经济因素和观众的喜好对鼓乐班子亦是一种制约，要适应就要不断学习一些新的东西，增加一些世俗的成份。传统的东西是有其稳定性的，千百年来，一方水土养一方人。传统鼓乐班子就其演奏的乐曲，使用的乐器等方面都形成了自己的风格和特色，很难完全被新的形式和新的乐器组合所取代。于是，这里就出现了鼓乐班老艺人学新艺，新传人学旧曲的情景。我们没有必要担心传统的丢失，传统这条河流毕竟要随着历史的推移注入新的内容，但不可能完全改变，这是人文、地理等多方面的原因使然。

经济的发展，社会生活的需要，婚丧嫁娶、喜庆集会种种，鼓乐班子的生意如此兴旺，这种鼓乐形式定会在民间长期发展下去。我们所要做的，是要采用现代科技手段，录音录像、整理挖掘，使传统乐曲尽量保持原貌的记录下来。这样，既可丰富传统音乐的宝库，又可供年轻的鼓乐班子采用。我们注意到，象下王鼓乐班这种以年轻人为主体的班社，在辽阳一带不占少数，但是，这一代年轻人对传统的工尺谱显然已很陌生，不懂工尺谱，什么“借字”、“偷声”、“压上”等传统乐学概念亦很难理解。新鼓乐班子对这些的陌生，使得他们为了生存，更多从迎合观众的角度，加入时令曲，就我们所见的下王班来看，他们单就乐器本身的演奏技法上并不逊色，甚至在其中更多地加入炫技性，予以变化，但就传统乐曲的广泛性和丰富性等方面却显不足。倘我们能采用现代化的手段，对一些健在的老艺人进行抢救性的采录，使之不仅限于案头上的研究，也供新班社学习效法，相信这也是传统延续的很好方式。使中国音乐的精髓得以保存，使传统通过应有的渠道向前发展，走向现代。

闽东新楼畲族婚俗音乐调查报告

蓝雪霏（畲族）

1993年元月九日至十四日，笔者在工作单位福建省群众艺术馆领导的支持下，从《中国民歌集成·福建卷》支取经费，经与畲族歌手蓝霖德联系，以其朋友的身份到他的家乡闽东宁德市八都乡新楼村参加他两个亲戚的婚礼。蓝霖德现年56岁，曾在村里当过会计、文书、生产队长，也到工厂当过统计员，在业余剧团当过乐手，现既做祖传的“地理先生”，又兼“赤脚医生”。畲歌是他九岁看牛时向老人学来的，或许因为他天资聪颖，十一岁就被人抱着与客人对歌，上了几年初小后更如虎添翼，从歌本中学得更多畲歌。畲族“八月十五开歌门，三月初三关歌门”，他十五岁起就于每年对歌时节单独到福安、霞浦、宁德各县对歌，持续七、

八年。以后为本村培养了一批能带出去“唱输赢”的歌手，并使新楼成为远近畲族青年跃跃欲闯的歌“关”。他常参加地区民间歌赛，1982年曾赴广西参加部分省、市少数民族多声部民歌演唱，近年又常为当地各项畲族文化工作所借调。此次调查，全赖于他的精心安排，有关情况与内容，也承蒙他予以介绍、补充、翻译。

一、新楼景观

新楼村位于闽东宁德市北面30公里左右的宁德→福安公路沿线，有七个自然村，612亩土地，2000亩山茶，136户676人，其中畲族占总人口的76%。蓝为大姓，据族谱记载，蓝姓乃1644年由宁德六都白岩迁来，雷姓后三十年从邻村猴盾搬来；钟姓极少数，来自原福安县。新楼村畲、汉住居格局可以村中一石桥界说：石桥外为紧接公路的平原地带，杂居着后来之范、龚、阮、苏诸姓汉人，村委会、小学均设于此，这里的畲族既讲畲话，亦讲汉话；石桥内为半山区，全部住着畲族，只通行一种畲话。连着石桥的小路蜿蜒而上，直通外村各地山区。现在八都乡七个行政村126个自然村6千多人，福安市甘棠乡下白石镇数万人（其中约有30%畲族），均得取道新楼半山区经过石桥迈向公路。

新楼风景颇优，村周围有酷似龟、蛤蟆、卧牛的小山峦层迭，村内的“鬼洞”、“石公石母”、“水晶洞”、“宫”诸名胜，均反映了村里人对鬼魂、自然、神话、人（包括汉人）的多种崇拜。

在畲家大厅，家家户户供奉的则是自家的祖先牌位。蓝姓祠堂，现已无存，公共的祖先被移至大户人家的厅堂。屏风正中牌位上书“勅封前朝蓝盘瓠国侯王”，屏风柱上还挂有民族的象征物“龙头杖”，厅堂则有据说是“光绪皇帝所封”的对联“功建前朝帝喾高辛亲勅赐，名传后裔皇孙公子免差徭”（最早的对联据说是“夏少康封畲族三十六侯”所写）。内容大体相似的这类民族对联在畲家大厅随处可见。

畲族男人服饰早已汉化，妇女除六、七十岁者尚着畲服并将

头发成片地盘在额头外，其余皆与汉人无异。女装的改革据说十年有余。现在村中开有裁缝店，乡镇亦有多家美发室，新潮套装、发式在姑娘中屡有所见。

村中二十岁以下青少年有160多人，小学程度约占75%，但能坚持到小学毕业的仅占30%，上初中的有35人，进高中的2人，上大学1人。

新楼农作物除了粮食，半山区尚有毛竹、茶叶、林木等。农民靠种田收入不丰，农闲时青年们无事做，若出外帮工，所赚亦无几，故多在徘徊观望之中。

二、婚俗实录

我所参加的婚礼，新郎叫钟忠明，新娘叫雷石珠，皆本村人，属自由恋爱（现畲族靠作媒的婚姻占多数）。男女双方一旦订亲，男家就得给女家送去七次礼物，而后方能完婚。元月九日晚，即婚日前夕，按传统旧习应有本村青年热情待客，彻夜赛歌“比肚才”的场面。我们先到男家，只见主人正忙于准备明日酒宴，客人或走来走去，或有围赌者，根本不见对歌者。本村“吹班”则坐在天井一角，大声演奏、演唱着畲族人听得来，但唱不来的闽剧曲牌。在畲村，“吹班”或业余闽剧团较为普遍，凡有婚、丧，“吹班”必到无疑。但过去的“吹班”，据说只有2把唢呐，可吹长音，曲牌叫“总司令”，1957年以后闽剧传入畲村，“吹班”才改吹闽调。我们又到女家。女家青年客人亦不少，且打扮入时，有一男子蓄络腮胡子，女子多剪短发或烫发。大厅上，放着一个能闪耀五彩光亮的双卡录音机，通俗音乐声嘶力竭地摇撼着宁静的山村，老年人并无反感，年青人则喜气洋洋，我不禁把这传统对现代妥协的第一幕摄入相机。青年们聚在昏暗的灯光下小赌，有的站着看。我问小青年，你们都不唱畲歌了？几个福安来的姑娘答不会唱。新娘的哥哥说，本村的青年多少都还会唱点畲歌的，但现在都很少唱了。流行歌则是中学生从乡镇带回来的，有些人在

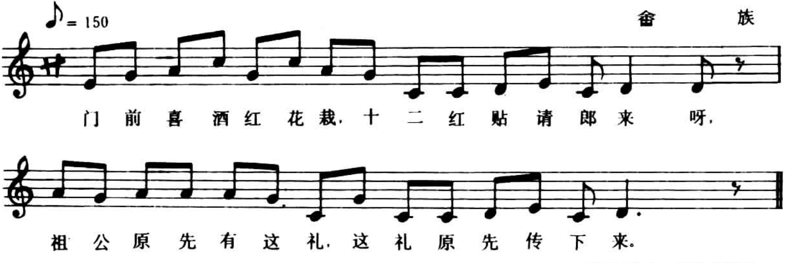
学唱。他认为还是畲歌好听，因为有意思，自己想说什么就编什么，流行歌则与自己无关。不过，他的观点在村里已是孤掌难鸣，故传统的对歌场面才消失得无影无踪。

婚日上午，我们在村石桥头等候迎亲队伍，而后跟随到女家。“吹班”到女家后照样在厅堂上吹吹打打，而附近大树底下青年人则围在一张桌子旁赌钱，围观者沿着山坡站了几层，周围卖小吃的，还有窜来窜去的小孩，为这婚家增添着喜庆的气氛。

午宴开始之前，按旧俗新娘的大姨应将一碗名曰“清龙井”端到“行郎”（抬嫁妆，抬轿者）面前，其中用一支筷子穿入一片铜钱代表水车，一块豆腐代表刀石，一头弯虾代表草刀，一片笋代表楼梯，一头章鱼代表水桶，再用红纸封贴酒瓶，而后通过对“清龙井令”（18条，四句为一条），以“撬”开“行郎”的嘴巴及包藏于某一“行郎”肚兜里的硬币零钱“蛙”。

清龙井令

闽东宁德·新楼
畲　　族


♪= 150
门 前 喜 酒 红 花 栽，十 二 红 贴 请 郎 来 呀，
祖 公 原 先 有 这 礼，这 礼 原 先 传 下 来。

（蓝霖德记词 蓝雪霏记谱）

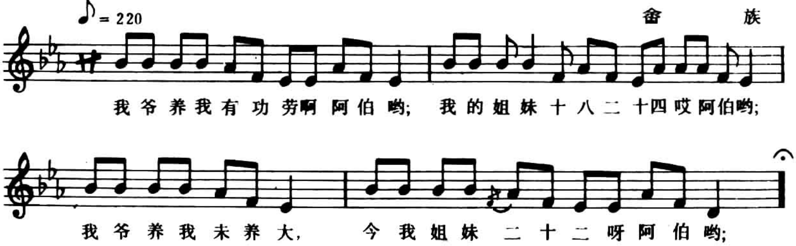
待“行郎”取出钱给大姨后午宴才正式开始。我们在另一间客桌就席，没能目睹“开幕式”，但婚家省略了大姨与“行郎”的对歌仪式。我们听到新娘从紧闩着闺房内传出哭嫁歌声，从门缝里望过去，只见新娘抱着其父母、兄弟哭，周围听歌的人眼睛红润，有一妇女听不下去，淌着泪低着头躲进厨房。新娘还须与舅公、姑母、叔伯、姐妹一一哭别，因新娘不同意录音，正当我一筹莫展时，突然，新娘从房里冲出来跑到别的房间去，一会儿，又

突然从背后跑进来抱住蓝霖德同志的脖子大哭起来，我虽因愁而呆，却能以后半拍起的节奏将已接好的小话筒递到老蓝颈边，新娘蒙着头哭唱，绝对不知发生了什么，然“好景”不长，我的“偷窃”行为被女孩子们发现了，她们群起而“哄”之，致使新娘突然停止哭唱，跑回闺房把门更加严实的闩了起来。我只好正襟危坐，参加这以大人为主体，以小孩为外围组织的酒席。

哭　嫁　歌

——与阿伯哭别

闽东宁德·新楼
畲　族

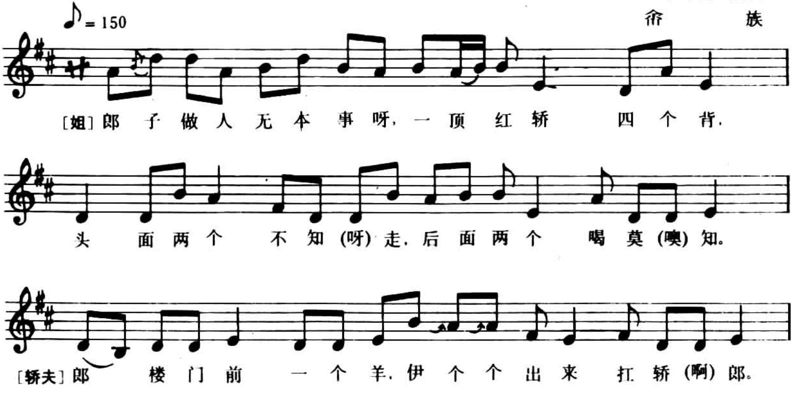

♪= 220
我 爷 养 我 有 功 劳啊 阿 伯 哟; 我 的 姐 妹 十 八 二 十四 哎 阿伯哟;
我 爷 养 我 未 养 大, 今 我 姐 妹 二 十 二 呀 阿 伯 哟;

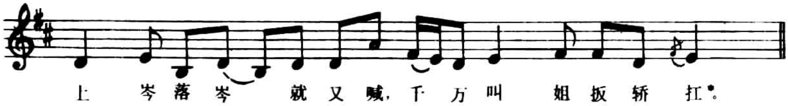
(雷石珠唱 蓝霖德译词 蓝雪霏记录)

午宴后，大姨和轿夫本来是要对答《扛轿歌》的，但此次不见唱。

扛　轿　歌

闽东宁德·新楼
佘　族


♪= 150
[姐] 郎 子 做 人 无 本 事 呀, 一 顶 红 轿 四 个 背,
头 面 两 个 不 知 (呀) 走, 后 面 两 个 喝 莫 (噢) 知。
[轿夫] 郎 楼 门 前 一 个 羊, 伊 个 个 出 来 扛 轿 (啊) 郎。


上 岑落岑 就又喊，千万叫 姐扳轿扛*。

* 注：不要摔倒。

（蓝维钗 蓝石凤
蓝霖德 雷石中 唱 蓝雪霏记录）

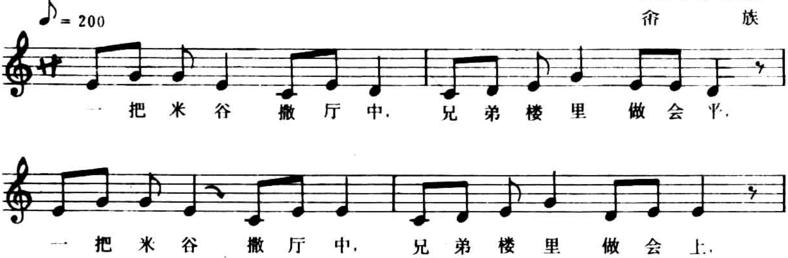
对完此歌才能将陪嫁家具、物品从嫁女房间搬出，放排厅中。下午四点五十分，嫁妆由女家兄弟封锁，并贴上“××堂封”字样，再请大姨用红线围好“杠头”（抬嫁妆用具），才由壮小伙发步扛走。新娘一直躺在床上哭唱，拒不梳妆。一劝百劝之后，方戴冠、穿衣。畲族婚饰颇有讲究，其冠曰“凤王冠”，上方四角形红布代表“高辛帝”，前额四个正方形银块分别代表“盘、蓝、雷、钟”四姓，九条穗代表“高辛帝分九洲”；婚服叫“诰翠服”、“钱吊衫”，女式长袖，套在斜襟没膝的长衫上，其右胸部两个三角形图案，代表“上古高辛皇帝”与新娘各一半的赐封“合同印”。

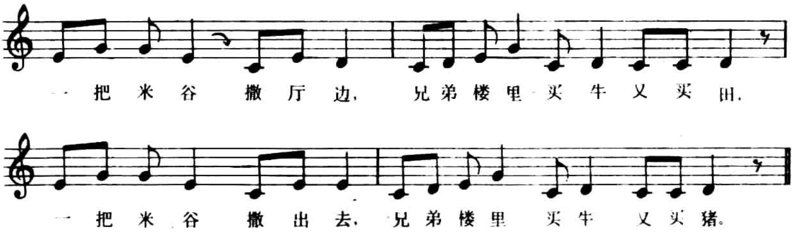
六点，穿戴完整的新娘由“大姐”扶到大厅和亲兄弟“分家饭”，表达分情。旧俗有歌唱。谱略。

随后新娘舅舅即开伞（伞代表皇帝圣旨），让新娘躬拜祖宗，而后由“大姐”扶新娘上轿，新娘站立轿内“分五谷米”，即将茶米、白米、谷子、豆子、麦子往东西南北中方向抛洒，意为“钱粮分五州”，新娘又省略了此唱。

分五谷米

闽东宁德·新楼
畲 族


♪= 200
一把米谷 撒厅中，兄弟楼里 做会平，
一把米谷 撒厅中，兄弟楼里 做会上，


一把米谷　撒厅边，兄弟楼里买牛又买田，
一把米谷　撒出去，兄弟楼里买牛又买猪。

（蓝维钗唱　蓝霖德译词　蓝雪霏记录）

轿夫将轿盖盖上，“大姐”将照心镜、剪刀、尺等安放轿内，再由轿夫贴上封条抬出，娘家大门随即关闭，以防“财气被带走”。

走不到一华里之处，轿夫须将轿停下，由新娘与其兄弟取出“回头包”，再由媒人、姨、舅等送嫁。临近男家100米左右，遂由男家派人接嫁，而此时姨、舅须先避在别人家，待新郎新娘拜堂进房后，再由新郎来接姨、舅进门。

花轿进门（旧俗全家人都得避开，也不让外人观看，此次幸亏实行“开放”政策，笔者才一饱眼福），男家“大姐”须向轿夫躬拜，轿门才得以开启。“大姐”取出照心镜等，扶新娘出轿，向祖宗躬身三拜，再将新娘送进新房。而旧俗中，新娘出轿后站大厅西边，待避于邻家的新郎被接回站立厅东边后，行拜堂礼，这时“桌头先生”③唱《拜堂》（谱略）。

而后用盘装上一瓶酒，一双鸡脚，二个蛋进入新房，“桌头先生”唱《喷床》祝福。谱略。

洞房外酒宴开始。近尾声时新娘换上大红色西装套裙（新郎则始终穿西装扎领带，而放弃男式背心式的“诰翠服”），出来向客人一一敬茶，客人须一一回敬红包。酒宴结束，主人向本村客人赠送一包桔子，以示辞别，但旧俗在当晚酒散客走之后，新郎还得再次躲到别人家，待派人请他方回同房。这时，尚有一桌专为村中元老而设的“赌姐桌”开张，参加者一般有十几个，头头用小鼓指挥始终，形式为喊令对诗，内容纯属玩笑取乐，项目有扫路、走马、猜酒、猜果子等。如走马：“我一匹布面前过，问你

剪布不剪布？”即用一张纸当布，下一个必须立即撕下一小块纸压杯下，否则罚酒……

第二天早，男家还得备饭菜为外村客人辞行，整个婚礼至此才告全部结束。

三、调查报告

1. 婚俗曾是畲族民歌的最重要载体。其一，它为畲歌提供了丰繁的演唱契机：据传统婚仪的不完全统计，从定亲到完婚，共要经历（到舅、姑、姨家）作表姐、哭嫁、难为迎亲伯（或拦路、关门迎亲）、难为行郎、大赤郎（男家厨师）借镬（向女家借炊具）、喝出门酒、漏夜对歌、哭嫁妆、踏米筛、分家饭、撒五谷米、哭轿、拜堂、闹洞房、婚宴、喝暖房酒、漏夜对歌、回门做新客等诸多歌唱程式。其二，它为畲歌拓展了广阔的演唱空间：一女出嫁，畲歌唱至表亲、至亲散居的各地村寨；一户娶亲，二个村皆敞开门户，权作歌场。其三，它极大地调动了每一个族人的歌唱参与意识：每个姑娘都得作表姐闯歌关，每个男青年都希望通过婚俗对歌展现自己的才华，赢得姑娘的好感。其四，它承载了畲歌最为广泛的歌唱题材：民族历史歌，畲、汉小说歌，知识性、逗乐性杂歌，仪式歌，和两种最主要的体裁形式：歌、诗，并传递了畲歌在民族文化生活中所发挥的巨大能量：它在民俗活动中尤如一颗颗熠熠闪光的珍珠，贯串其中，它予畲民以智慧、美德、欢欣鼓舞。

2. 由于畲族在地理分布上的大分散小聚居，更由于近现代经济、文化发展之迅猛，使得畲、汉民族融合进程加速，畲族逐渐在失却自己的本色，婚俗也势必逐步走向与汉族同化。随着婚俗程序的大量裁剪，畲歌也日渐销声匿迹。在新楼村，笔者无法看到至少拥有二十个歌唱项目的传统婚俗仪式，在婚礼现场好不容易仅录到一首哭嫁歌，其余七首乃事后调查补录所得。

3. 畲族婚俗中的歌唱正在为流行音乐及赌博所替代。虽然，

传统民歌在现代化进程中势必走向没落乃至消亡，但在现代化远远尚未进入畲村之前，撇开其它劣质文化不说，作为现代工业文化，城市商品文化的产物的流行歌，与畲村的现实毕竟距离太远，畲村的音乐生活，不能不说正面临着由于文化“超前”意识所带来的困境，如何经常提醒畲族青年不要摒弃自己优秀的民族音乐文化传统，帮助畲族青年提供他们认可的现代畲族民歌，是民族音乐工作者的责任，更是各有关部门应该引起重视的问题。现蓝霖德同志迫切希望有关部门协助将他手头正在收集的六万七千字的传统畲族歌词印成册子，并为他培养的几位歌手专门录制畲歌盒带，而后争取在畲族地区销售，这无疑是个继续发扬畲族优秀民歌传统（在目前尚无更优秀的音乐文化代替的情况下）的小小措举，不知能否得以实现。

苗族“坐月亮”活动调查

胡家勋

时间：1981年11月

地点：贵州织金县吹聋公社。这里是海拔两千米的高山地带，终年多雾、多风，据说大风刮起时可以使人耳塞失听，因此得名。居住在这里的苗族同胞自称“慕过捏”(mù guò līe 他称箐苗或长角苗）约七百多户两千余人，分住在大大小小的十八个苗寨里。

“坐月亮”苗语称“汝挂西”，也称“下谷麻”（找姑娘），是谷麻（姑娘）喀垛（小伙子）们谈情说爱的一种活动，通常在古历正月初三到十五或农闲的月夜进行。

调查时恰逢农闲。晚上月色朦胧，笔者在歌手王德贵的带领下走村串寨，游观其情。路上偶尔遇到三三两两的小伙子们行走。山脚、树

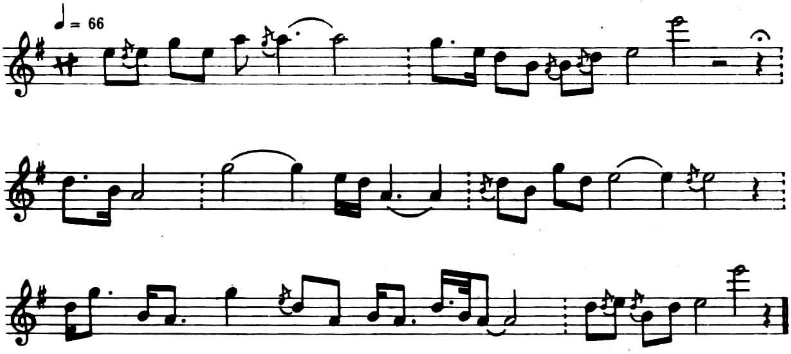
下、寨旁空地，一对对姑娘小伙的身影依稀可见。房后、山野远远近近，不时传来柔美、深沉、质朴、如诉的乐声和委婉悠长的男女歌声。我们沿着山路，朝传来歌声、乐声的地方走去，但当我们走近他们时，一对对都怯生生地不唱、不奏、不言语了。王德贵告诉我，他们的情话，一般都是不愿意让别人听到的。

次日，找到了一对比较开通的情人，谷麻名杨文珍，喀垛名王明高，经动员后，他们将坐月亮的主要过程复现如下：

晚上，小伙子估计姑娘家的长辈们都就寝后（因传统的规矩，恋爱活动不能在长辈的面前进行）悄悄地到姑娘的住房前，用掸冉（一种竹管乐器）吹起乐曲：

1=G 廿

逗曲

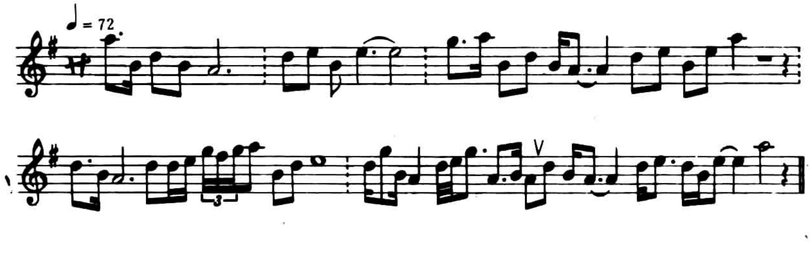


曲意：我来了，如果你瞧得着，就出来坐，瞧不着就算了。

姑娘听到乐曲，在屋里以掸冉曲相答。

1=G 廿

答曲



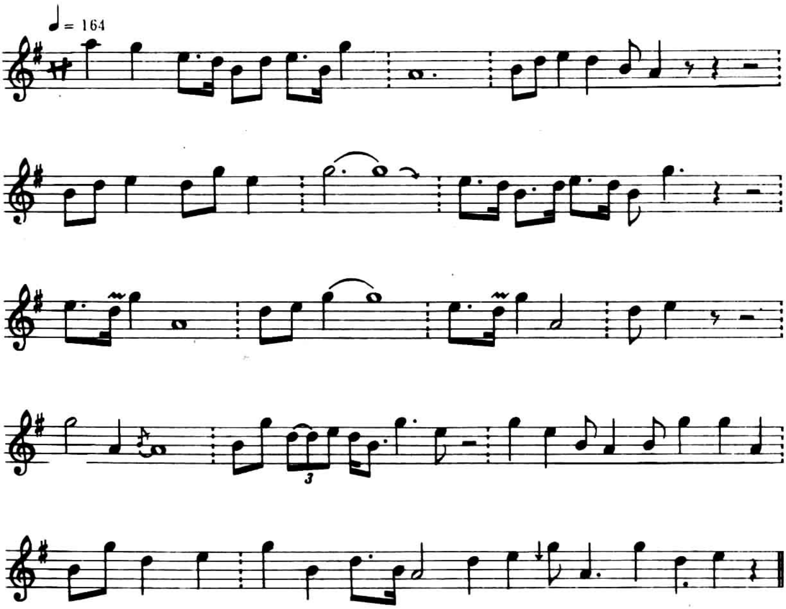
曲意：我在家，你真瞧得着就转来坐，瞧不着就去你的。

奏毕，姑娘出门，与小伙子一道到远离家屋的山脚或树下。

小伙吹曲：

1=G 廿

菜在菜不活

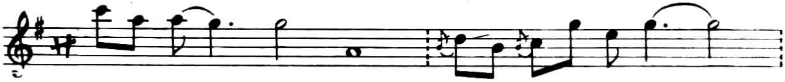


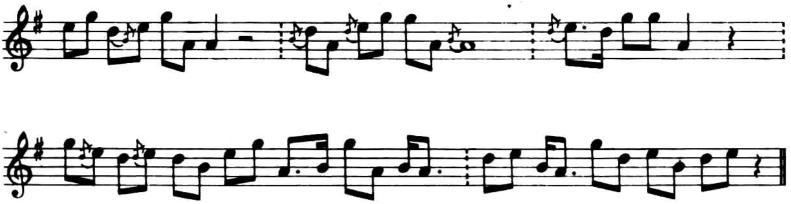
曲意：菜在菜不活，菜在菜叶落，菜在菜不好，菜在菜老了。朵朵花都开了，剩下一朵竹叶花。个个成双对，只有你和我还没有成家。

姑娘吹曲：

1=G 廿

天上白云飘





曲意：天上白云飘，四方打四形，场上路上哄我不为好。世上小伙哄我去不成。（意思是要说真心话，假话骗人是不成的）

小伙吹曲：

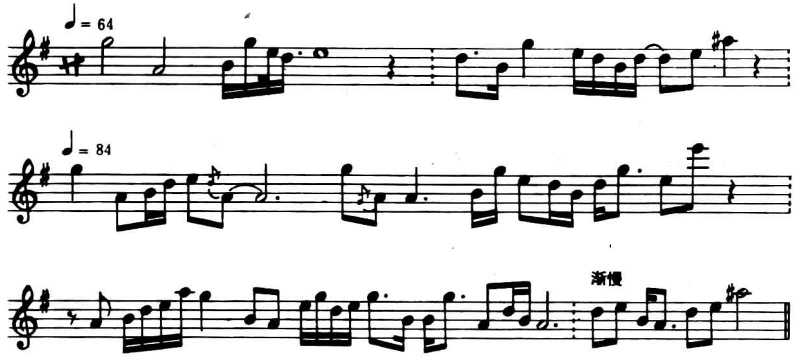
1=G 廿　　　弯豆开花绿豆藤　（略）

姑娘吹曲（略）

小伙子吹曲：

1=G 廿

太阳出来四边红

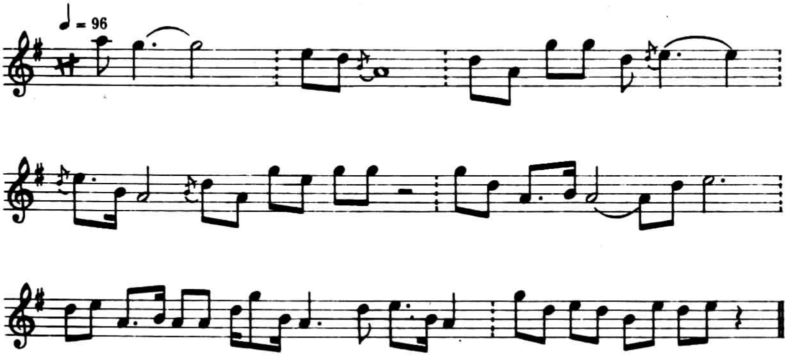


曲意：太阳出来四边红，大雨下来四边黑，哪天我俩成双对，不叫你脸包变颜色（意思是不会让你被日晒雨淋）

姑娘吹曲：

1=G 廿

关门朝上方



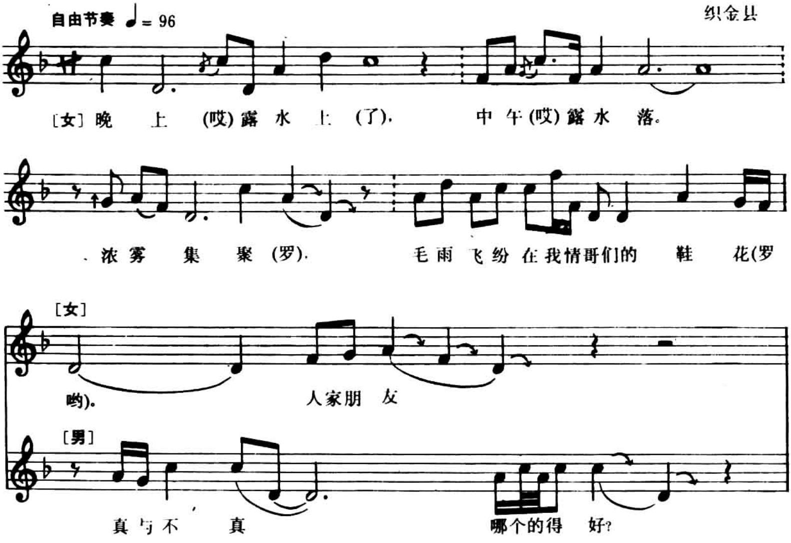
曲意：关门朝上方，开门进屋堂，只要你心合我意，妹心挂在哥心肠。

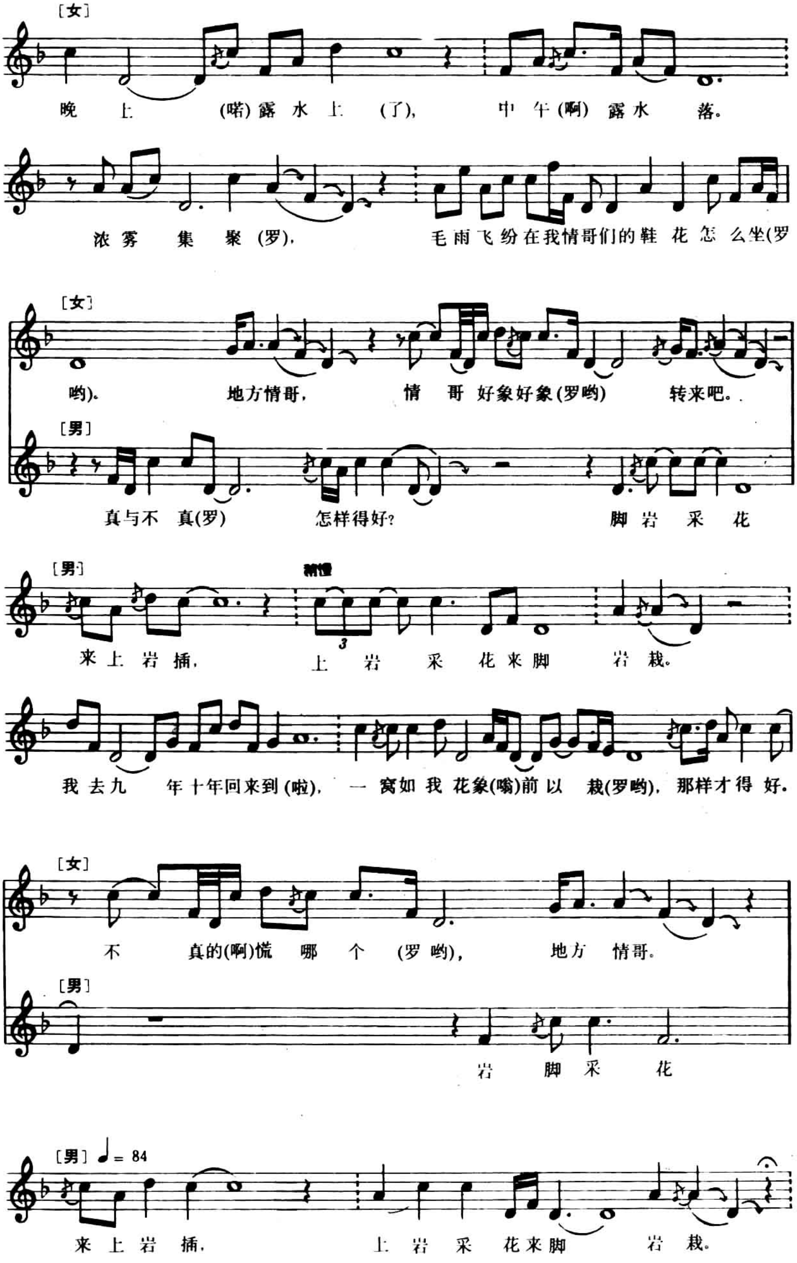
对奏捍冉之后，接着对唱情歌，苗语称“迭不度”(即接唱，邦唱的歌)你来我往，你唱我接，相互邦和，情真意切。直至深夜乃至次日拂晓。兹选录一首。

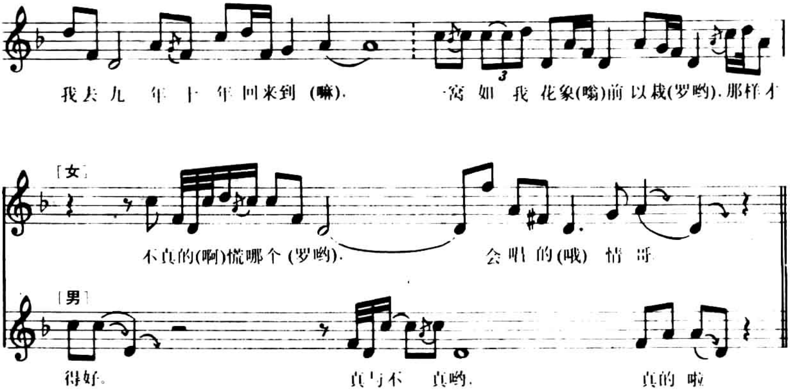
1=F

晚上露水上

苗 族
织金县


自由节奏 ♩= 96
[女] 晚 上 (哎) 露 水 上 (了), 中 午 (哎) 露 水 落。
浓 雾 集 聚 (罗), 毛 雨 飞 纷 在 我 情 哥 们 的 鞋 花(罗
[女]
哟). 人家朋 友
[男]
真 与 不 真 哪个的得 好?

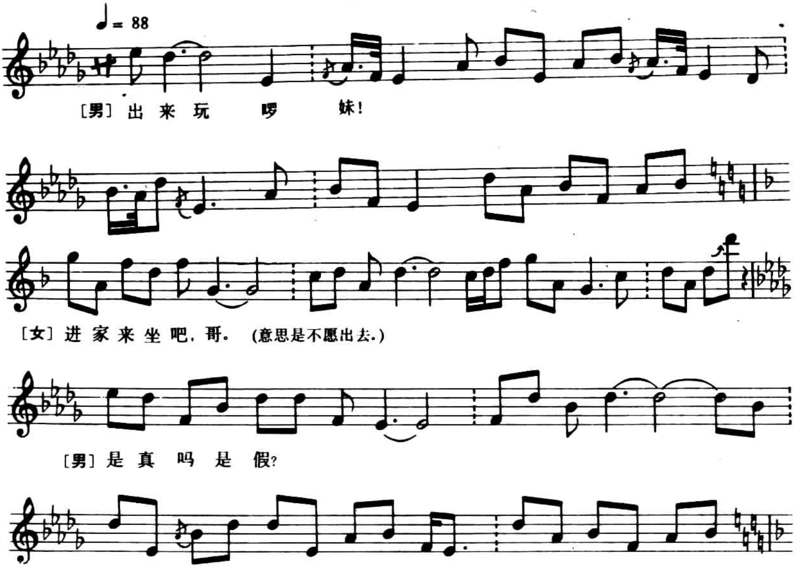

[女]
晚 上 (喏)露 水 上 (了)， 中 午(啊) 露 水 落。
浓 雾 集 聚 (罗)， 毛 雨 飞 纷 在 我 情 哥 们 的 鞋 花 怎 么 坐(罗
[女]
哟)。 地方情哥， 情 哥 好象好象(罗哟) 转来吧。
[男]
真与不 真(罗) 怎样得好? 脚 岩 采 花
[男]
稍慢
3
来 上 岩 插， 上 岩 采 花 来 脚 岩 栽。
我 去 九 年 十 年 回 来 到 (啦)， 一 窝 如 我 花 象(嗡)前 以 栽(罗哟)， 那 样 才 得 好.
[女]
不 真的(啊)慌 哪 个 (罗 哟)， 地方 情哥。
[男]
岩 脚 采 花
[男] ♩= 84
来 上 岩 插， 上 岩 采 花 来 脚 岩 栽。

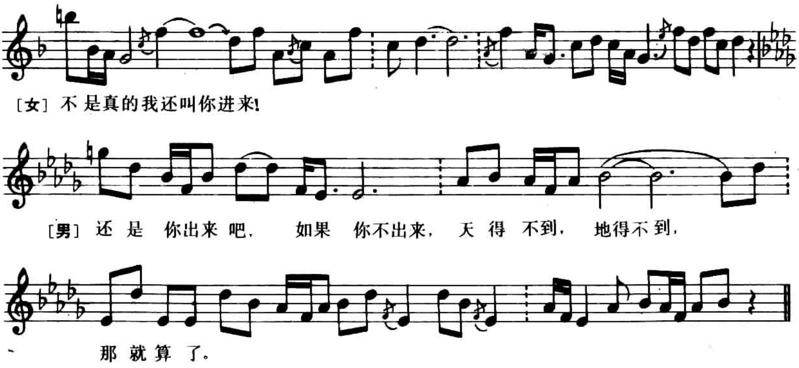

我去九 年 十 年 回来到 (嘛).
一窝 如 我 花象(嗡)前 以栽(罗哟). 那样才
[女]
不真的(啊)慌哪个 (罗哟).
会唱 的(哦) 情 哥
[男]
得好。
真与不 真哟.
真的 啦

王明高说，以上是他（她）俩在坐月亮活动中的主要过程及代表性曲子，实际上远不只这些，现场还有很多内心的情话曲记不清了（是否真如此或不便吹奏，只有他们知道）他们俩说，这一过程是顺利而成功的，事实上在他们的恋爱活动中，一次成功的很少，一般都要多次交谈、了解才能定夺，被人拒绝或看对方不理想而婉言拒绝的事很多，下面是他们对这一情境的再现。

1＝#G 廿

对 话

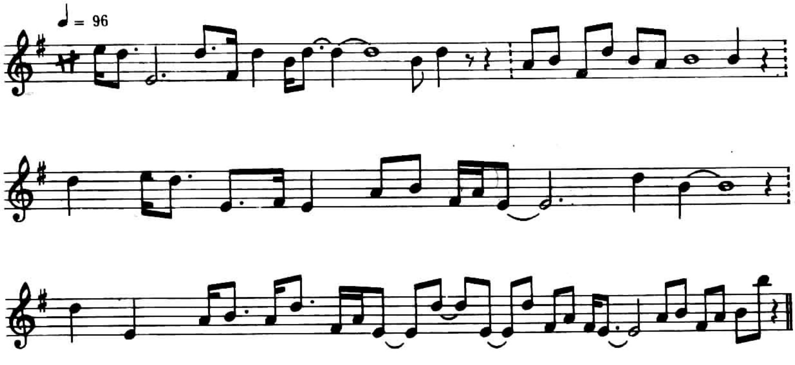

♩= 88
[男] 出 来 玩 啰 妹!
[女] 进 家 来 坐 吧, 哥。 (意思是不愿出去.)
[男] 是 真 吗 是 假?


［女］不是真的我还叫你进来！
［男］还 是 你出来 吧， 如果 你不出来， 天 得 不到， 地得不到，
那 就 算 了。

王明高还说，过去他们常到较远的寨子里去参加坐月亮活动，由于没有预定的邀约对象，又不了解情况，只好在寨子里边游边吹掸冉，向姑娘们普遍呼唤：

1=G 卄

找　朋　友

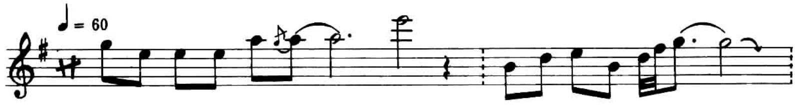


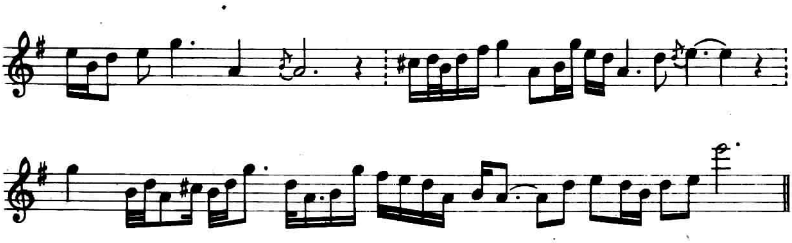
曲意：姑娘睡在屋头，岩浆滴在岩头，你爹你妈放你的路，你朋友愿同你走通天头。

没有人理睬，又吹一曲：

1=G 卄

芦笙叫六声





曲意：芦笙叫六声，芦笙叫四合，早知这方没有好姑娘，不来这里无下落。

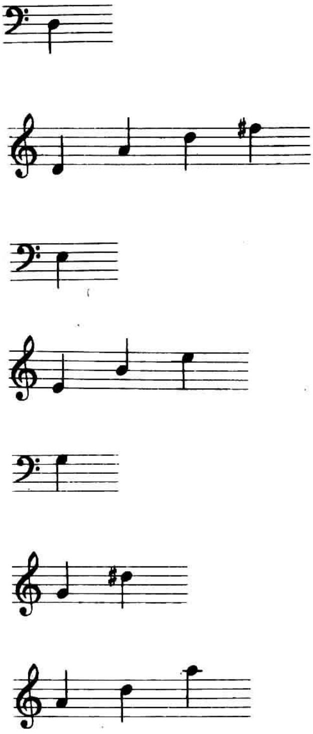
听了这支曲子，只要姑娘在家，一般都要不服气地出来应付一下。但反复多次吹奏无人管理，终扫兴而回的事也是常有的。

附：

掸冉简介

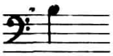
“掸冉”，苗族竹管乐器，汉语译意为会发声音的竹筒。因只有三个音孔，又名“三眼箫”。其规格不拘，短的85公分左右，长的齐肩高。粗细亦无定规，以能手握吹奏为宜。按常规一般是七节竹子做成。民间有一支掸冉的歌唱道：“掸冉有七节/七节成一棵/掸冉讲不尽姑娘的话/把它撅断来烧火。

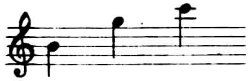
其基本构造是：箫体的上端（一般是竹根的一头）有一斜口吹嘴，下端有一出气孔。箫体上的三个音孔均不在一条直线

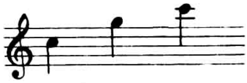


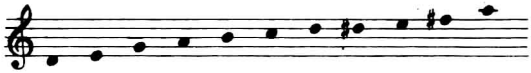
上。

发音实况：筒音，本音$\underset{\cdot}{2}$（不用）超吹 2、6、$\dot{2}$、#$\dot{4}$。第一音孔，本音3（不用）超吹 3、7、$\dot{3}$（不常用）第二音孔，同时开第一音孔辅助，本音5（不用）超吹 5、#$\dot{2}$，闭第一音孔，超吹 6、$\dot{2}$、$\dot{6}$。第三音孔，本音$\underset{\cdot}{7}$（不用）超吹 7、$\dot{5}$、$\ddot{1}$。同时开第一音孔辅助，超吹 $\dot{1}$、$\dot{5}$、$\ddot{1}$（不用）。









常用音阶为：2 3 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ #$\dot{2}$ $\dot{3}$ #$\dot{4}$ $\dot{6}$。音色圆润、柔美、深沉。应用范围一般只在爱情场合。

天柱侗族青年社交习俗

——“玩山”及“玩山歌”调查报告

张中笑（侗族）

天柱县地处贵州省东部，位于东经108°54′10″至109°35′55″，北纬26°41′50″至27°6′55″之间，一般海拔300至600米。侗族占全县总人口的66％强。

天柱县北有湖南省新晃县，东临会同县，南接贵州省锦屏县，西连三穗县，是侗族北部方言区的中心腹地，完好地保留着侗族青年社交习俗“玩山”及与之相伴随的“玩山歌”的遗风古调。

笔者于1940年出生于天柱邦洞，少年时代对“玩山”及“玩山歌”便有耳闻目睹。后外出求学。1963年重返家乡，对侗族民间传统民歌进行了两个月的实地考查，足迹遍及五十余个村寨。特别是80年代后期担任《中国民间歌

曲集成·贵州卷》之《侗族分卷》主编以来，于1990年和1992年两度再返天柱调查采访，所知甚详。被采访的对象数十人。代表者：1963年有欧竹梅（女，当年71岁）、罗林凡、陈再陞（当年42岁）、胡月腰（女，1937年生）等；1990年有龙定衡（26岁，农民）、龙梅汝（女，17岁，农民）、粟登荣（25岁，农民）、王金莲（女，25岁，农民）、杨茂新（19岁，农民）等；陪同协助采访者有黄再琳（1930年3月生，县人大主任，侗族诗人，歌手）、肖德成（1947年5月生，县志主编，歌手）、龙更清（1934年2月生，县民委主任，歌手），杨天河（1949年11月生，县民委副主任，歌手）；1992年有朱昭淑（女，27岁，著名歌手）及天柱渡马“廿坪歌会”众歌手。

1990年2月7日在天柱高酿对龙定衡、龙梅汝就“玩山”与“玩山歌”进行了专题性采访，黄再琳担任民俗顾问，肖德成做翻译，贵阳幼儿师范学校音乐教师，我的助手魏世元负责录音。

凡同族异姓之男女青年，无论婚否，在节假日、赶场路上，走亲访友或参加别人婚礼活动等机会相遇，互相认识后，便可约定日子到山上相会，对唱情歌，这种社交活动就叫“玩山”。侗语称“wéi yiān”。它是侗族青年自由恋爱的主要传统形式。

参加“玩山”活动的未婚青年是以寻情择偶为目的；已婚青年则是为了唱歌娱乐，若是被包办婚姻制度强迫成婚者，便可向意中人或同伴诉说内心的痛苦，表达对自由恋爱、婚姻的追求和向往。

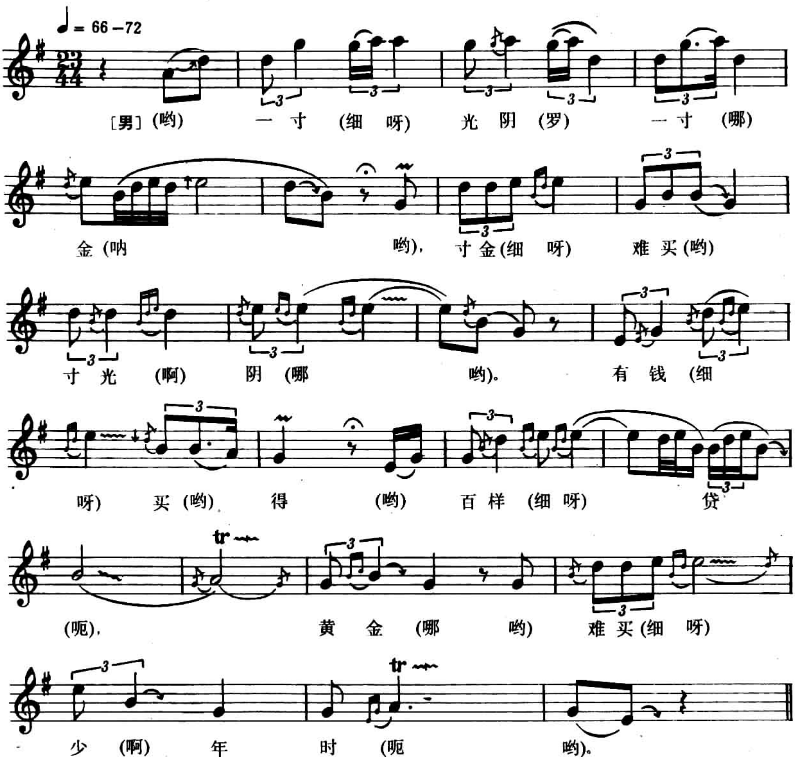
顺着感情的发展进程，“玩山”可分为初会、深变、成双三个大的阶段，其间又可分为若干细小的步骤。这便相应的产生了名目繁多的试探歌（找伴）、邀伴歌（也叫约会歌）、初会歌、请坐歌、夸赞歌、自谦歌、盘答歌、结伴歌、初恋歌、借把凭歌、嘱咐歌、送行歌、分离歌、相思歌、深恋歌（也称“久想”）、重逢歌、书信歌、喊郎歌、成双歌等。还有因挫折不能成婚产生的埋怨歌、失恋歌、惜别歌等。情歌独唱、对唱以及相辅的“说白话”（一种类似朗诵调的韵白）等形式，贯穿于“玩山”活动的各

个阶段中。

当男女青年相遇，男方有意相邀，就唱试探歌，

例一

黄金难买少年时


♩= 66－72
23/44
[男] (哟)　一 寸 (细 呀) 光 阴 (罗) 一 寸 (哪)
金 (呐　哟)，寸 金 (细 呀) 难 买 (哟)
寸 光 (啊) 阴 (哪　哟)。有 钱 (细
呀) 买 (哟) 得 (哟) 百 样 (细 呀) 贷
(呃)，黄 金 (哪 哟) 难 买 (细 呀)
少 (啊) 年 时 (呃　哟)。
tr

(龙定衡唱　肖德成记词　张中笑记谱)

当女方也回唱一曲，表达了同样的愿望后，男方就可唱出相邀约会的歌。若女方愿意赴约，就唱道：

桐油开花白晃晃，随我伙伴约那天；
你说哪天就哪天，哪天哪日都随你。

(龙梅汝唱　肖德成记词译词　张中笑记谱一略)

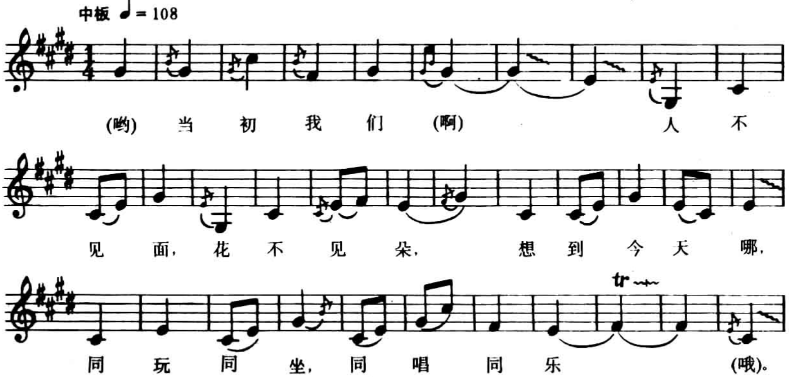
第一次赴约是很隆重的，男女双方都把自己打扮得漂漂亮亮，

尤其是女方，穿上自己最喜爱的衣服，头扎红头绳，身佩银项圈，奔赴花园（玩山对歌场所称“花园”），会见预约人。通常往往是人未见面歌先到，话未出口歌传情。见面时唱的“初会歌”，既是感情的初连，也是聪明才智的初次摸底，所以紧接着唱的夸赞对方、自谦，就围绕这一主题而展开。当双方对唱几曲之后，往往由女方先唱、朗诵出一段，

例二

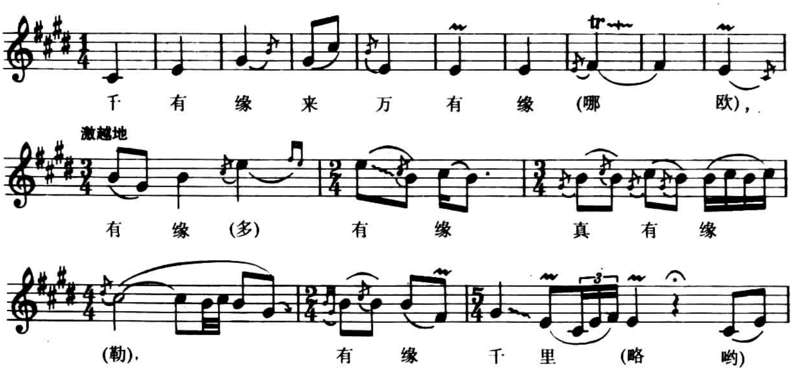
就象前世修有缘

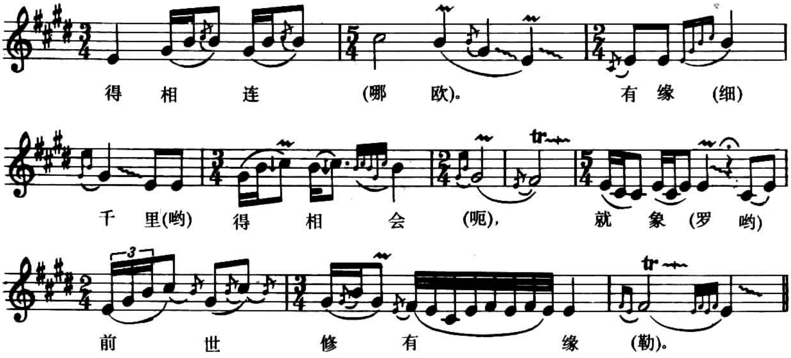
(初会—白话)


中板 ♩=108
(哟) 当 初 我 们 (啊) 人 不
见 面，花 不 见 朵，想 到 今 天 哪，
同 玩 同 坐，同 唱 同 乐 (哦)。
tr

(以下的朗诵曲调略)

我们今天到这里来，妹们愚笨，没有画眉的口才，没有阳雀的歌声，……多谢众位后生哪，看得上眼，瞧得起人，约的日子，把当命根，架起金桥，合意同心，方才共到花园，真是啊，


千 有 缘 来 万 有 缘 (哪 欧)，
激越地
有 缘 (多) 有 缘 真 有 缘
(勒)，有 缘 千 里 (略 哟)
tr
3


得 相 连 (哪 欧)。 有 缘 (细)
千 里(哟) 得 相 会 (呃)， 就 象 (罗 哟)
前 世 修 有 缘 (勒)。

(朱昭淑唱 龙廷才记录)

这是先说“白话”后唱歌的形式；还有先唱首歌，接着讲一段“白话”，又紧接着唱一首歌煞尾的三段式结构形式；也有讲“白话”一段，唱一句歌作结的一段式。

这样约会、分离、重逢，循环往复，经过数十次，感情不断加深，就进入“借把凭”（信物）、也就是爱情关系初步确立的阶段。这个阶段唱的歌，歌词开始离开七言四句的模式，向多字句、多句式、段过渡；尤其即将来临的深恋阶段唱的“久想”、“架桥”等长句歌，情深意浓。如：

架桥要来桥上走，
你妹可莫三心两意只到桥头就转身，
劝妹要学江中石墩千年稳，
可莫学那桥上雪霜太阳一晒就消溶；
谁说我俩姻缘不修命不好，
我为同良* 绞尽肚肠尽了心；
娑罗树下同姣结伴十五月常满，
同至花园同栽花树同过六十年。
想去想来越想越念就是想，
想来想去越念越想断肝肠。

---

* 同良，姣，皆为男女对女方的爱称。

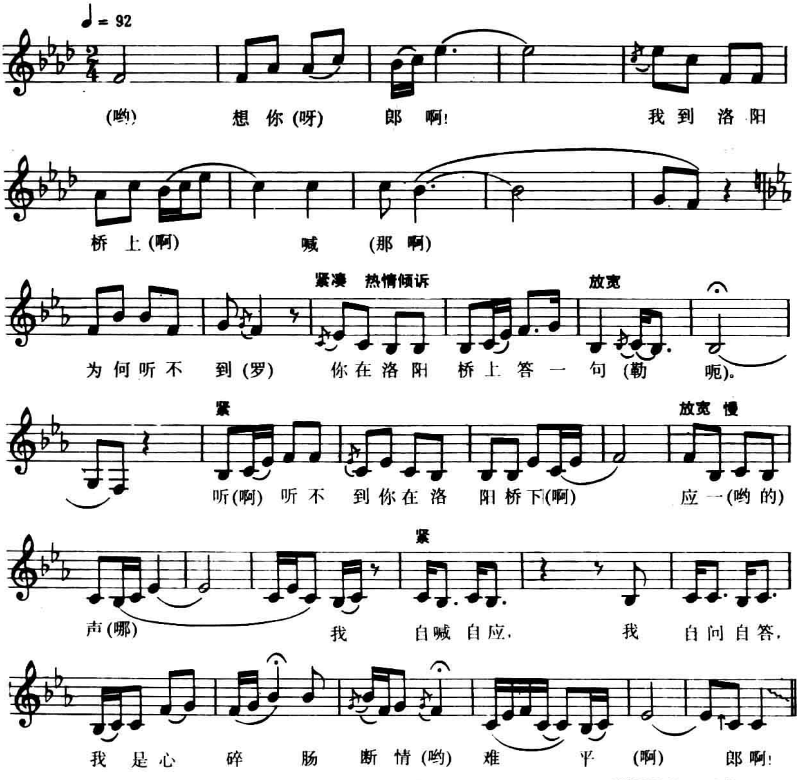
抬头望天白云飘飘想骑白云去看望，
风吹云散手抓不住白费我郎相思妹一场。
（王继英搜集）

再听听女方想郎的心声：

例三

我到洛阳桥*上喊

(久想—喊郎)


♩= 92
(哟) 想 你 (呀) 郎 啊！ 我 到 洛 阳
桥 上 (啊) 喊 (那 啊)
紧凑 热情倾诉 放宽
为 何 听 不 到 (罗) 你 在 洛 阳 桥 上 答 一 句 (勒 呃)。
紧 放宽 慢
听 (啊) 听 不 到 你 在 洛 阳 桥 下 (啊) 应 一 (哟 的)
紧
声 (哪) 我 自 喊 自 应， 我 自 问 自 答，
我 是 心 碎 肠 断 情 (哟) 难 平 (啊) 郎 啊！

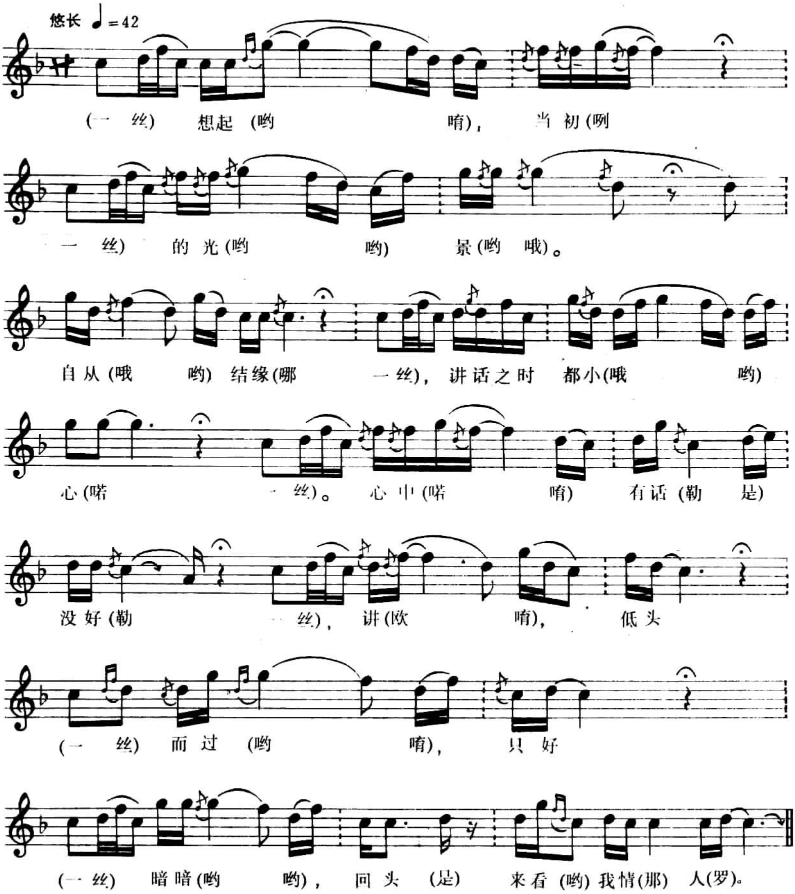
* 注：洛阳桥，侗族传说中的一座桥名，常暗喻爱情关系。

（胡月腰唱 王承祖记录）

也有见面以后，当面唱出表达思念之情的“久想”歌。有的地方男声高八度假嗓演唱，应山应水。

例四

心中有话没好讲


悠长 ♩=42
(一 丝) 想起 (哟 唷), 当 初(咧
一 丝) 的 光(哟 哟) 景(哟 哦)。
自 从 (哦 哟) 结 缘(哪 一 丝), 讲 话 之 时 都 小(哦 哟)
心 (喏 一 丝)。 心 中 (喏 唷) 有 话 (勒 是)
没 好 (勒 丝), 讲 (欧 唷), 低 头
(一 丝) 而 过 (哟 唷), 只 好
(一 丝) 暗 暗 (哟 哟), 回 头 (是) 来 看 (哟) 我 情(那) 人(罗)。

(粟登荣唱 张中笑记录)

若两人决意结合，男方就请媒说亲；若女方父母允婚，“玩山”就在“成双”歌声中，实现美满姻缘。若爱情受阻，有情人不能成眷属，双方就要唱出如泣如诉的“失恋歌”和“惜别歌”。如有一首歌唱道：

想郎想得饭不吃来茶不饮，

妹在他家梦中抱郎哭得出了声，
丈夫摸马无角问我哭哪样！
哑巴含黄莲有苦难讲我泪淋淋。

“玩山”还具有以下三个特征：

其一，**群体性**。“玩山”活动的第一大阶段——初会，是在一群男青年与一群女青年之间进行的。直至“架桥”——“结伴”才进入个体单恋阶段。

其二，**多角性**。无论男的或女的，在确定对象之前，可以在不同的时间，不同的地点，即不同的歌场，与不同地方的几个女的或男的玩山谈爱；这种关系双方或许都有所闻，但绝不嫉妒与敌视。

其三，**竞争性**。偶尔有两伙后生与一伙姑娘、或两伙姑娘与一伙后生相遇；或两伙后生为了竞恋一伙姑娘，反之，两伙姑娘为了竞恋一伙后生而发生角逐时，这就要发生偶尔的（前者）或相邀（后者）的对抗歌赛，以歌定输赢，这就叫“参堂子”。凡遇“参堂子”，闻讯围观者甚众，都要看看哪方的才智更高超。而参赛者双方则彬彬有理，文明友善，决不以技高而羞辱对方。败者临别，还要心悦诚服地唱一曲自谦自勉，表示回去努力学习，来日再参赛的辞别歌。万一遇上难解难分或失败方处于尴尬局面时，被争夺者就会出面调解，规劝双方免伤和气，体现出“手拿墨线平平弹”的理规。

目　录

●四川音乐专栏

专栏协调人：谭　茗　王其书

李兴梧●巴蜀乐坛十二年音乐创作述评
朱　舟●近年四川音乐学理论研究概况
（1980～1992）
方惠生●音乐盛会“蓉城之秋”
邹承瑞●四川音乐学院简介
叶　语●1978～1992年重庆市音乐工作综述
夏　生●四川省音乐舞蹈研究所
四川省歌舞剧院办公室●
四川省歌舞剧院
音乐艺术创作演出概况
邹向琼●扬鞭奋蹄　锐意进取
——成都音乐舞剧院简介
谭　茗●乐改奇葩绽天府
——获国家级以上奖励的

四川省乐改成果简介

蓉　民●**成都民族乐团简介**

何福琼●**发挥专业优势　培养合格师资**

——发展中的四川音乐学院师范系

肖前勇●**女高音歌唱家郎毓秀教授简介**

殷琼采●**音乐教育家、作曲家常苏民教授简介**

巴蜀乐坛十二年音乐创作述评

李兴梧

1981——1992年，是巴蜀乐坛崛起图新的12年。此期间，巴蜀乐坛涌现出一批数量可观的音乐佳作和一批卓有成就的作曲家。

一、80年代初，在改革大潮的洗礼中，巴蜀乐坛复苏了。强烈的时代感和拼搏意识，使多年来励精图治的巴蜀作曲家们更加努力地笔耕，一部部优秀作品在他们的笔下源源不断地流出，“振兴”“开拓”之势在巴蜀乐坛奋然兴起。1981年在北京举行的首届交响作品评奖中，交响诗《云岭写生》（李忠勇曲）获一等奖（优秀奖）；交响叙事曲《草地往事》（高为杰、唐青石曲）和《四川民歌五首》（黄万品曲）中的第三首“打双蒜窝子送给你”获二等奖（优良奖）；交响诗《血花》（何训田曲）获三等奖。

一场赛事，连中三元，这对正值“振兴”中的巴蜀乐坛无疑是巨大的鼓舞和激励。时隔一年后的1983年，巴蜀作曲家的杰作在全国乐坛又潇潇洒洒地一展风采，在北京的全国第三届音乐作品（民族器乐）评奖中，民族管弦乐《蜀宫夜宴》（朱舟、俞抒、高为杰曲）、民族管弦乐《达勃河随想曲》（何训田曲）双获一等奖；竹笛与乐队曲《阿诗玛叙事诗》（易柯、易加义、张宝庆曲）获二等奖。又是一个连中三元的丰收年！两届大赛，六奖入囊，巴蜀人为之欣喜，中国乐坛亦为这始料未及的结果感慨。这两次全国性最高级别的大型音乐评奖赛事已无可置疑的显示出：本时期的巴蜀乐坛无论在西洋管弦乐作品创作方面，还是在民族管弦乐作品的创作方面均可谓人才济济、实力雄厚、均衡发展。两次令人鼓舞的“飞跃”，使巴蜀音乐创作由平平地位上升到国内先进行列。

1983年后，四川省作曲家们再接再励、又接二连三地推出一系列新作。在1985年昆明的全国第四届音乐作品评奖中，弦乐四重奏《川江叙事》（郭文景曲）获二等奖；弦乐四重奏《青春年华》（敖昌群曲）和大提琴、钢琴狂想曲《巴》（郭文景曲）双获三等奖。在1985年武汉的全国高等院校圆号中国作品评选会上，圆号独奏曲《羌寨随想》（张龙、何纵曲）获优秀奖。在1986年上海的首届“中国唱片奖”评奖中，室内乐《天籁》（何训田曲）、两架钢琴与交响乐队曲《川崖悬葬》（郭文景曲）双获二等奖；琵琶、打击乐和乐队曲《龙凤图腾》（贾达群曲）获三等奖。等等。1984年文化部在北京举办的全国歌剧创作观摩评奖中，重庆市歌剧团创作的歌剧《火把节》（金干、杨宝智曲）获创作二等奖。

以上皆为国内赛事中的重要获奖情况。此期间在国外获奖的部分作品有：室内乐《两个时辰》（何训田曲）获1987年德国国际韦柏作曲比赛第三名；钢琴组曲《草堂》（沈纳蔺曲）的第四首“琴韵”获1990年度美国作曲家协会第21届国际作曲比赛键盘曲第三名；《弦乐四重奏》（贾达群曲）获1991年日本第18届“入野基金室内乐国际作曲比赛”大奖。等等。

巴蜀音乐杰作在海外舞台演出并灌制成音带、唱片的亦有相

当数量，如：郭文景创作的《巴》、《川崖悬葬》、《经幡》（管弦乐曲）、《社火》（室内乐）、《愁空山》（竹笛与民族管弦乐队曲）等；何训田创作的《平仄》、《梦四则》、《感应》三首管弦乐和《两个时辰》、《天籁》、《幻听》、《声音的幻觉》四首室内乐等。这些作品在海外受到高度重视、被看作是中国“新音乐”的代表作品，其海外演出皆十分成功。顺便言之，作为“新音乐”的代表人物，国内音乐界对两人在“新音乐”探索领域所取得的成就亦予高度重视，为此，中国音协和中央乐团等单位在北京组织过专场音乐会：1987 年的“郭文景个人作品交响音乐会”和 1988 年“何训田交响作品音乐会”。

以上所列举的部分获奖和演出情形，虽实不足以体现 1981—1992 年巴蜀音乐创作的全貌，却也能从中窥见该时期四川省音乐创作者的总体水准和进取心，领略到巴蜀乐坛的勃勃生机。

二、这 12 年的巴蜀音乐创作集中体现出：探索、创新的特征。即：一方面是立足传统的稳步创新；另一方面是摆脱传统的探索全新。本文试做这样的划分：前 5 年（1981—1985 年）为重在立足传统的稳步创新阶段。该阶段中具有突出意义的作品无论是《云岭写生》、《四川民歌五首》、《草地往事》、《蜀宫夜宴》、《达勃河随想曲》、《阿诗玛叙事诗》等大型作品，还是《羌寨随想》、《巴》、《峡》（郭文景的钢琴前奏曲）等中、小型作品，都鲜明地体现出华夏神韵、民族音调、地方色彩，其技法亦大都以借鉴欧洲古典一浪漫主义音乐传统技法为主，这类作品的内容熟悉、具体、实在。后 7 年（1986—1991 年）为重在摆脱传统的探索全新阶段。该阶段中具有突出意义的作品如：《平仄》、《梦四则》、《感应》、《两个时辰》、《天籁》、《幻听》、《声音的幻觉》、《川崖悬葬》、《蜀道难》（交响合唱、郭义景曲）、《龙凤图腾》、《草堂》等，这类作品从结构到技法都力图摆脱我国多年来广泛延用的欧洲古典一浪漫主义音乐传统，力图吸取现代西方流行的新观念新技法来进行作曲实践，以探索新乐思、新音响，寻求新的艺术创作途径。虽说中国音乐界多年来对于诸如此类的“新音乐”探索活动

毁誉参半，各持己见，从未取得过共识，并且有的作品还曾引起过国内音乐界颇大的争论和非议（1988 年在北京音乐厅举办“何训田交响作品音乐会”之后，音乐界对此褒贬至极的争论就是一例），然而，随着时间的推移，持理解与赞赏态度的人正与日俱增。1990 年，何训田因“新音乐”领域的探索成就突出，而受到“美国国际新音乐作曲家比赛委员会授予的“1989—1990 年度杰出音乐成就大奖”。

三、除上述突出的创作成就外，巴蜀乐坛还诞生了许多其他有一定影响的作品，如：民族管弦乐《康巴盛会》（敖昌群曲）、合唱《奋进腰鼓》（张龙曲）；钢琴曲《布娃娃的梦》（宋名筑曲）、《黄丝蚂蚂》（有岗曲）等。随着这些年来电影、电视剧（片）的广泛普及，巴蜀作曲家们也不时地涉足于影视音乐创作园地，有的影视音乐（如：陶嘉舟为电影《神圣的使命》、《旋涡里的歌》等所写的音乐）在国内曾相当流行。值得一提的是，郭文景不仅以“音乐会”作品瞩目，而且其影视音乐作品亦尤为可观。自 1983 年至今，郭文景共为 116 部电影，电视剧（片）创作了音乐，其中获得广播电影电视部授予“飞天奖”的影视片有：《巴桑和他的弟妹们》、《艾黎与何克》、《无人知晓的世界纪录》（上、下集）、《南行记》（6 集连续剧）、《中国神火》（10 集连续剧）、《我有一片辽阔的蓝天》（上、下集）。从传统观念来看，影视音乐似乎显得不伦不类，不能与传统的“音乐会”作品（如：交响乐、室内乐等）相提并论，因而时至今日，仍几乎无人对其做过系统化的专门研究，它的创作仍处于“业余”活动之列。然而，就现代科技发展的总趋势而言，影视业会越加朝着普及与高级的方向发展，随之而来的可能会是：影视活动取代传统的剧场活动，音乐的影视欣赏取代传统的舞台欣赏；音乐欣赏观念由“听”变为“听视”，音乐形象遂由“想象”变为“视象”。显然，今天的音乐工作者应对影视音乐的发展前景多做些思考。目前的中国社会，影视早已成为一种重要的艺术传播媒介，就“为人民服务”而论，注重影视音乐创作和专门研究也十分必要。

以上是对1981—1992年巴蜀乐坛的音乐创作领域所做的简略回顾与述评。1990年以后，“市场经济”的大潮一浪接一浪地扑向巴蜀乐坛，音乐创作应如何面向“经济改革”？怎样让音乐创作与“经济效益”挂钩？交响乐创作如何去适应“以经济建设为中心”的社会环境？……一系列全新的课题摆在巴蜀音乐工作者面前，巴蜀人正在思考！正在探索！过去的成功就在于不懈地探索！

近年四川音乐学理论研究概述（1980～1992）

朱　舟

一、音乐美学

在音乐美学理论研究方面，有多篇力图以马克思主义美学思想为指导，阐释什么是音乐美学，音乐艺术美的本质和特性，音乐审美的方式与方法，和音乐艺术与社会生活的关系等重要文章。总论性的有：王世德《论音乐美学》①，该文阐述了音乐美学的基本内涵，音乐审美的过程，以及音乐美学研究对象的界定等，颇有见解。又，朱林《音乐审美特征三题》②，从音乐是声音艺术、表情艺术、表演艺术三个方面立论，分别阐述了音乐艺术的审美特征。还有张荫伯《音乐反映现实的美学特征》③、杨琦《现实主义与音乐艺术——论音乐美学领域里

的“文学中心论”》④、李诗原《也论现实主义与音乐艺术——对〈现实主义与音乐艺术〉的质疑》⑤等文章，从不同的认识角度表述了自己对音乐审美的看法。

一些文章、书等结合心理学进行阐释，如徐行效《声乐心理研究》⑥，该书从声乐心理学的概论到声乐学习、教学、演出等各个环节都作了叙述。周世斌《幼儿园儿童音乐审美能力发展特点实验研究》⑦，是美育心理研究领域中重要的一环，直接作用于当前儿童美育教育。奉山《“演奏意念”论》⑧，也属结合心理学、哲学、社会科学阐述音乐美学的论文。

又有一些结合我国古代哲学思想，或结合音乐欣赏方法、传统音乐品种、新兴音乐形式来表述美学观点的文章。诸如：董争《析孔子乐教思想》⑨、李何《刍议现代音乐原理与老子美学思想》⑩、刘朝谦《嵇康音乐美学情感论》⑪、俞抒《纵一苇之所如凌万顷之茫然——音乐审美漫议》⑫、《真、假、虚、实——音乐》⑬、高为杰《E=C·P·A——漫谈音乐接受者的审美再创造》⑭、张放《“怎样欣赏音乐”之我见》⑮、谭茗《蜀派〈流水〉之神形系统暨美感心理研究》⑯、《电影电视音乐创作暨审美探幽》⑰、袁宏平《琴的意味》⑱、胡文胜《中国古琴音乐的浪漫风格》⑲、罗良琏《歌唱的极境——论“声中无字，字中有声”》⑳和郑建鸥、曾臻《音乐学领域的结构性跨学科形态初探》㉑等，均有实在的内容。

二、音乐史学

在音乐史学理论研究方面，首先通过 1984 年成都召开的“王光祈研究学术讨论会”和 1992 年仍在成都举行的“王光祈先生诞辰 100 周年纪念会”，先后写出了一批文章、书等。重要的有：韩立文、毕兴《王光祈年谱》㉒，该书扼要记述了王光祈的一生。又，韩立文、毕兴《试评王光祈关于音乐本质和社会功能的论述》㉓、朱舟《王光祈〈中国音乐史〉述评》㉔、钟善祥《试评王光祈〈东

西乐制之研究〉》㉕、方惠生、朱舟《王光祈为什么要改学音乐?》㉖何福琼《王光祈儿歌九首评析》㉗、胡扬吉《王光祈与音乐教育》㉘、管建华《试评王光祈的比较音乐学观点》㉙、蓝光明、杨路《简评王光祈〈音学〉——兼述音乐声学的发展和意义》㉚、段启诚《登昆仑之巅　吹黄钟之律——王光祈国乐观浅说》㉛、苑树青《再论王光祈的国乐观》㉜、周亨芳《王光祈对中国声乐的贡献——〈学说话与学唱歌〉述评》㉝、黄国玺《王光祈在乐律上的贡献》㉞、张荫伯、秦树基《“少年中国”与音乐》㉟、叶语《王光祈音乐思想的现实意义》㊱等。这些文章连同全国（包括台湾）各地许多与之有关的文章，把王光祈研究推向一个热点，引起了强烈的社会反应。

对另一位川籍音乐史学家、教育家叶伯和的研究，也有一定的成绩。经过多年搜寻，终于发现了叶伯和《中国音乐史》下卷（校订后重新刊载于《音乐探索》1988年第1期），并由顾鸿乔撰写了《叶伯和和他的〈中国音乐史〉——纪念叶伯和诞辰一百周年》㊲和《关于发现叶伯和〈中国音乐史〉下卷的说明》㊳两篇文章；在此稍前，还有朱舟《叶伯和〈中国音乐史〉述评》㊴一文。这项研究，确立了该书在中国音乐史学史上的重要地位。

音乐史专项研究的成果，有韩淑德、张之年《中国琵琶史稿》㊵，该书在中国乐器专史上系首出。另一专著为江平、茱萸《四川音乐学院校史》㊶，史料翔实，事迹清楚。

音乐考古发现与研究的重要文章有：李成渝、林青、马彦《四川省广元县罗家桥一、二号墓伎乐石雕的研究》㊷，此项考察将三弦这一乐器的出现比古代文献的记载提早了一百余年，弥补了正史的不足。又，幸晓峰《广汉石磬和古巴蜀磬乐》㊸，为探讨三星堆文化的蕴涵提供了音乐内容。李成渝《曾侯乙编磬的初步研究》㊹，对这一知名的古乐器作了微观考察；朱舟的《音乐考古与当前音乐创作实践》㊺，则从宏观视野论述了近年成功的音乐作品与吸取考古成果的关系。

一些研究题目以中国音乐史上的品种、人物、事件为对象，分

别立说阐述。诸如：袁宏平《史前音乐之我见》㊻，刘朝谦《西周诗乐形态》㊼、谢家荔《汉画像砖石刻乐舞考》㊽、罗永明《试论龟兹乐在我国音乐史上的作用》㊾、杨伟立、胡文和《前后蜀宫廷中的音乐歌舞初探》㊿、秦方瑜《王建墓石刻伎乐与霓裳羽衣舞》(51)、李蒲《竹枝词断想及其他》(52)、肖常纬《〈竹枝曲〉寻踪》(53)、帅业《古代马球伴奏音乐考》(54)、王廷珍、袁家浚《唐诗与音乐》(55)、朱舟、罗永明《苏轼与音乐》(56)、李兴文《抗战时期四川进步音乐活动概述》(57)、李方元《抗战时期重庆抗战歌咏活动初论——兼及抗战歌咏的几个文化特征》(58)、顾鸿乔《〈宋词新歌集〉及其作者陈厚庵》(59)、《歌剧〈秋子〉在成都上演的前前后后》(60)、箫前勇《阿炳研究三题》(61)等。

从史学——世界音乐史范畴命题，有俞抒《琴余断想》(62)、《面临转折》(63)，二文以历史为经线，论述现代音乐并支持创新。又，李忠勇《肖斯塔科维奇复兴了帕萨卡里亚》(64)、林瑞芝《德彪西：一手伸向传统，一手伸向东方》(65)、陈丹布《论德彪西的调性思维特点》(66)、朱世瑞《勋伯格的传统继续性》(67)、李兴梧《试论欧洲早期多声部音乐的结构及其演变》(68)等，皆体现了史学研究的成绩。

三、民族民间音乐

在民族民间音乐理论研究方面，从整体上、基本理论上进行阐述的文章有：常苏民《民族音乐的保护、继承和发展问题》(69)，该文系出席“亚洲国家传统音乐及其继承和发展研讨会”论文。又，冯光钰《民族音乐问题三思》(70)，该文以社会学眼光，阐述了民族音乐的际遇，遗产的承传，传统的创新等问题，还提出了弘扬民族音乐的办法，又，宋大能《面向生活　探究规律　结合实践——〈中国民间音乐研究提纲〉（1982 年修改稿）读后》(71)，是对所举文章内容读后的再认识。

从民族音乐习称的五大类进行研究或落笔到某类某一形态作

细致研究的文章有：

民歌：宋大能《振兴民歌之路——评1982年四川省民歌调演兼谈“民歌消亡”问题》(72)、邱仲彭《略论民歌的发展与创新》(73)、冯光钰《民歌研究中的几个问题》(74)、曾遂今《试论民歌内涵概念的转化》(75)、彭国华《民歌概念不容“转化”》(76)、匡天齐《对民歌歌种与民歌分类的思考》(77)、《论单句腔——兼论民歌曲式发展之原型》(78)、毛青南《论广西壮族山歌的音调特征》(79)、刘朝谦《论劳动号子从生产指令向巫术图腾精神的嬗变—〈中国巫乐文化论〉之一》(80)等。专著有宋大能《民间歌曲概论》(81)。

民间歌舞：吕波《芦山花灯》(82)、于一《傩·傩祭·傩舞·傩戏及其他》(83)、郭小武《夹江堂灯》(84)等。

民族器乐：马惠文《民族器乐艺术漫谈》(85)、何一昌《当前民族器乐艺术中几个问题的探讨》(86)、喻绍泽《古琴演奏简论》(87)、颜曼秋《渠县民间要锣鼓探微》(88)、钟光全《重庆民间器乐艺术特征析》(89)、刘天拯《四川川东地区的民间锣鼓乐》(90)、甘绍成《论我国民族音乐中的“章回乐曲”》(91)、包德树《中国传统器乐曲中的变奏结构原则》(92)、吴万新《扬琴浅探》(93)、苑树青《民族音乐中打击乐的运用》(94)等。

曲艺音乐：甲秀《曲艺音乐改革之我见》(95)、肖常纬《四川清音的曲牌结构》(96)、钟善祥《对四川清音音乐的类别和体制的再认识》(97)、李成渝《四川扬琴宫调研究(98)、刘时燕《四川扬琴“德派”唱腔润腔手法》(99)等。

戏曲音乐：冯光钰《川剧高腔音乐改革刍议》〔100〕、彭涓《论川剧创腔运动规律》〔101〕、邱永和《川剧的音乐观与改革》〔102〕、李成渝《川剧高腔〔江头桂〕类曲牌宫调研究》〔103〕、颜曼秋《漫议川剧“帮腔”》〔104〕、蒋学琼《川剧弹戏的源与变》〔105〕、马惠文《我国戏曲、说唱音乐中的复调性》〔106〕等。专著有钟善祥《川剧高腔音乐散论》〔107〕，该书为论文集，其中涉及戏曲音乐美学、史学、形态学的文章共15篇。

专门着意于少数民族音乐研究的重要文章有：曾令士《彝族

传统音乐思维探幽》[108]、《凉山彝族舞蹈音乐研究》[109]、《从“丫”看彝族民歌的深层结构及其共性特征》[110]、《彝族口弦及口弦曲初探》[111]、涂青华《对藏族歌舞“弦子”的探索》[112]、《珞巴族音乐简析》[113]、肖常纬《平武白马藏人民间音乐考察录》[114]、《白马藏人民歌古今论》[115]、何晓兵《四川白马藏族民歌的文化学研究》[116]、张光荣《阿尔青人（藏族）二声部民歌概述》[117]、张康林《论藏族锅庄》[118]、黄银善《〈格萨尔王传〉说唱音乐》[119]、黄银善、董方权《羌族音乐》[120]、罗正鑫《对今羌笛的质疑》[121]、高为杰《维吾尔族音乐的特殊调式的称谓问题》[122]、石峥嵘、吴广平《土家族三千年音乐史考》[123] 等。

四、其他

在音乐学各分支的理论研究的重要文章有：

乐律学：李成渝《间音者，正五声间变化音之谓也》[124]、蒲亨建《宫调情感说辨义》[125]、《琵琶十二平均律推证》[126]、黄国玺《朱载堉十二平均律的等比数列数学理论》[127]、《沉音尚未证实》[128]、周世斌《十二平均律音程协和感实验研究》[129]、韩蔚《律学计算程序的设计与应用》[130] 等。

宗教音乐：甘绍成《略述道教音乐与民间音乐的关系》[131]、《川西道教音乐的类型及其特征[132]。《全真道曲——十方韵的流传》[133]、钟光全《重庆民俗与道教道场科仪音乐》[134] 等。

音乐文学：崔吉熹《歌词创作中主体意识，与客体存在的关系》[135]、《谈歌词的可唱性与可读性》[136]、王廷珍《歌词作法》[137] 等。

音乐文献学：郭林《论音乐文献学》[138]、《音乐文献概述》[139]、《中国古代音乐文献述要》[140]、胡扬吉《我国音乐院校文献资源的群体优化布局和系统共享对策》[141]、陈达波、张丽蓉《我国音乐核心期刊测定尝试》[142] 等。

音乐评论学：文治《“探索”价值辨析》[143]、《批评，为着新的超越》[144] 等。

从上面四节叙述，可以表明近年四种音乐学理论研究的概况：音乐美学研究逐渐深入，有良好的势头；音乐史学研究有了一定的基础，呈现出活跃的气象；民族民间音乐研究繁荣发展，少数民族音乐研究富有特色；其他分支学科的研究也有开发，拓宽了音乐学研究的内容。总的情况表明，理论研究也进入到一个新的阶段。

注　释

①《艺苑求索》1989年第3期。
②(57)《音乐探索》1990年第1、3期。
③《西南师范大学学报》（哲学社会科学版）1987年第2期。
④《乐苑》1988年第2期。
⑤㊼《乐苑》1990年第4期、第1～2期。
⑥专著。四川人民出版社出版，1992。
⑦《中国音乐教育》1990年第4期。
⑧(77)〔108〕〔141〕《音乐探索》1992年第3～4期。
⑨(90)〔101〕《艺苑求索》1991年第3、4期。
⑩⑳(78)(97)《音乐探索》1987年第2期。
⑪㊳㊴〔119〕〔135〕《音乐探索》1988年第1期。
⑫(61)《音乐探索》1984年第2期。
⑬(91)《音乐探索》1985年第2期。
⑭(62)《人民音乐》1986年第5、10期。
⑮〔103〕《音乐探索》1990年第4期、第1期。
⑯〔142〕《音乐探索》1992年第2期。
⑰(79)《音乐探索》1991年第1期。
⑱⑲(92)〔139〕《音乐探索》1990年第2期。
㉑㊺(93)〔112〕《音乐探索》1989年第4期。
㉒专著。人民音乐出版社出版，1987。
㉓㉔〔122〕《音乐研究》1984年第4、3期。
㉕〔117〕《音乐探索》1985年第3期。
㉖《人民音乐》1984年第9期。
㉗《人民音乐》1985年第11期。
㉘㉚《王光祈研究论文集》，1985。

㉙(51)(86)《音乐探索》1984年第1、3、4期。

㉛㉜㉝㉞《纪念王光祈先生诞辰100周年论文集》，四川音乐学院，1992。

㉟“王光祈诞辰100周年纪念会”论文。

㊱《重庆音讯》第16期，1992. 10. 1。

㊲(63)《音乐研究》1989年第4期。

㊵专著。四川人民出版社出版，1985。

㊶专著。四川音乐学院学报社印，1987。

㊷(65)(75)《音乐探索》1985年第1期。

㊸《四川文物》1992年第6期。

㊹(73)(74)《音乐研究》1983年第1、2、3期。

㊻(99)〔105〕〔110〕《音乐探索》1988年第2期。

㊽(82)(95)《艺苑求索》1989年第1期（创刊号）。

㊾《西南民族学院学报》（哲学社会科学版）1982年第1期。

㊿《四川师范大学学报》（社会科学版）1986年第4期。

(52)《民间文学论坛》1989年第6期。

(53)《音乐探索》1992年第4期。

(54)《成都体院学报》1985年第2期。

(55)(66)(96)〔128〕〔132〕《音乐探索》1989年第3期。

(56)《音乐探索》1980年第2期。

(58)《音乐探索》1992年第3期。

(59)《音乐探索》1990年第3期。

(60)《乐苑》1991年夏季号。

(62)《人民音乐》1986年第10期。

(64)《音乐探索》1988年第2期。

(67)(85)(87)《音乐探索》1983年创刊号。

(68)《黄钟》1990年第1期。

(69)《中国音乐》1984年第1期。

(70)《音乐探索》1985年第4期。

(71)《音乐研究》1982年第4期。

(72)《人民音乐》1983年第1期。

(76)《音乐探索》1985年第4期。

(80)《乐苑》1991年春季号。

(81)专著。人民音乐出版社出版，1986年修订本。

(83)〔118〕《艺苑求索》1990年第3期、1991年第1期。

(84)《艺苑求索》1989年第4期。

(88)〔115〕《音乐探索》1989年第1期。

(89)《音乐探索》1991 年第 4 期。

(94)《音乐探索》1988 年第 4 期。

(98)《中国音乐学》1992 年第 1 期。

〔100〕《音乐研究》1982 年第 1 期。

〔104〕《中国戏曲音乐论集》（中央音乐学院学报 1989 增刊）。

〔106〕《音乐研究》1991 年第 3 期。

〔107〕专著。四川人民出版社出版，1989。

〔109〕《音乐探索》1986 年第 4 期。

〔111〕《音乐探索》1984 年第 3 期。

〔113〕《音乐探索》1984 年第 4 期。

〔114〕〔130〕〔136〕《音乐探索》1986 年第 3、4 期。

〔116〕《音乐探索》1992 年第 3 期。

〔120〕《中国少数民族传统音乐》中之一章。

〔121〕《音乐探索》1987 年第 1 期。

〔123〕〔127〕〔138〕《音乐探索》1990 年第 3 期。

〔124〕〔126〕《中国音乐学》1991 年第 2、4 期。

〔125〕《中国音乐学》1989 年第 3 期。

〔129〕《中国音乐学》1992 年第 4 期。

〔131〕《宗教学研究》1988 年第 2—3 期。

〔133〕《黄钟》1991 年第 4 期。

〔134〕《1991 年香港第二届道教科仪音乐研讨会论文集，人民音乐出版社，1991。

〔137〕专著。贵州人民出版社出版，1986。

〔140〕《四川图书馆学报》1990 年第 5 期。

〔143〕《人民音乐》1988 年第 3 期。

〔144〕《音乐生活》1988 年第 6 期。

音乐盛会“蓉城之秋”

方惠生

一

“蓉城之秋”是继“上海之春”、“羊城音乐花会”等地区性专业大型音乐活动之后，在巴蜀大地上崛起的又一支乐苑新葩。它的提出和举办，再次以实践证明了党的“二为”方向、“双百”方针的正确。

1981年10月，金秋送爽。经过抗洪救灾的洗礼，大地复苏，处处呈现蓬勃生机。成都街头，出现了“迎接‘蓉城之秋’音乐会在蓉隆重举行”的巨幅广告牌、红色横幅标语和彩色宣传招贴画。两公分见方的会徽，红底白色字母，三角五分成本费，三千余枚两三天被一抢

而空。历时半月的音乐会在成都乃至全川，产生了巨大的反响。音乐会动员面之广泛前所未有。省、市、地、州专业艺术团体和艺术院校，几乎无一例外地积极投入。十二台节目分四轮在四个剧场演出了三十六场，加上开幕、闭幕式两场演出，共演出三十八场；有近五万人次观看了演出。演出人员（专业、业余）计2134人。在上演的170组、432首声、器乐作品中，我省创作的作品就有323首（件），占作品总数的74.7%。“创作人员要下去，作品质量要上去”，这是党的一贯倡导，也是四川音乐工作者所遵循的。从这一百分比中，不难看出此届音乐会在艺术创作上的一大特色，也充分表明四川有一支可信赖的音乐队伍。

来自全国各省兄弟协会、电台、报刊社的同志近一百二十人莅临首届“蓉城之秋”。中国音协副主席贺绿汀、赵沨，上海音乐学院廖乃雄教授还在音乐会期间，为我省音乐工作者作了三次专题讲座。海内外报纸作了大量报道和评论，赞扬“蓉城之秋”内容丰富、形式多样、异彩纷呈、硕果累累”。民族管弦乐曲《蜀宫夜宴》、交响音画《云岭写生》、管弦乐曲《打双蒜窝子送给你》，交响叙事诗《草地往事》，二胡协奏曲《满江红》，二胡独奏曲《川江船歌》，古琴与乐队《忆故人》，声乐曲《灾害中我们挺起腰》（合唱）、《想延安》，《心上人象达玛花》等作品，就是在本届音乐会上首次与观众见面，并在后来的演出、评选中享誉中外并得到传扬的。

1982年元月下旬，应文化部之邀，组成“蓉城之秋”音乐会汇报演出团在北京红塔剧场、人民大会堂、中南海怀仁堂所作的七场演出《人民日报》、《光明日报》、《中国青年报》、《北京日报》、《北京音乐报》、《北京晚报》、《人民音乐》、《四川日报》、《成都晚报》等十余个报刊都作了报道和评论。在首都音乐界举行的座谈会上，到会的同志们对演出的曲目和演员，给予充分的肯定和鼓励。首都各专业文艺团体，晚上冒着凛冽寒风，来观看我们的音乐会。《北京晚报》以第四版头条位置报道了演出盛况，标题是《新人辈出，大有希望，四川‘蓉城之秋’音乐会在京演出

结束，民族器乐合奏曲〈蜀宫夜宴〉博得满堂掌声》。

二

第二届音乐会适逢建国卅五周年，她的总体思想和构架可用下面四句话来概括：荟巴蜀乐苑的精华，放民族音乐的异彩，开绚丽多姿的百花，唱振兴中华的赞歌。此届音乐会弥补了上届音乐会的一些不足，加重了改革川剧、曲艺、歌剧的分量。节目共十四台，演员人数较首届略有增加。并特邀了中央乐团孙家馨、魏启贤、李新陆和中央民族乐团姜嘉锵、中央广播艺术团刘惠翠等歌唱、演奏家来蓉为“蓉城之秋”助兴增色，分别举行了两场音乐会。

开幕式在新落成的成都饭店宴会大厅举行。省市领导同志和演员、来宾济济一堂，欢歌笑语，气氛隆重、热烈。威远县镇西区农民管乐队，正在成都演出的浙江省歌舞团“西湖乐队”和戏剧曲艺界的知名演员，在会上献演了精彩节目。从本届开始，对三十一个代表队、一百四十八组作品、演出进行了评奖。评选出优秀声乐作品奖（含歌剧）四十八个，优秀器乐作品奖十六件、优秀声乐表演奖（含歌剧）三十三个，优秀器乐表演奖十四个，鼓励奖三十二个，荣誉奖十个。这些作品都具有浓郁的地方特色和民族风格，在继承民族民间优秀音乐传统，借鉴外来的优秀文化上，作了大胆的、可贵的探索，取得了可喜的成效。声乐曲《我爱你，中华》、《采山珍的姑娘》、《羌族锅庄舞曲》、《半个月亮总会圆》、《唱唱巴山背二哥》，器乐曲《康巴音诗》、《达勃河随想曲》、《阿诗玛叙事诗》等作品都成了演出保留节目。值得一提的是，我省业余音乐大军在音乐会上表演精彩，众所瞩目。省电台合唱团、成都市青少年宫、成都西城区少年宫、星海音乐学校、川音业余钢琴小学校在工人剧场的演出博得满堂掌声，许多观念说：“音乐后继有人，真叫人高兴”。

三

第三届“蓉城之秋”音乐会是作为首届中国艺术节四川、贵州分会场的一个组成部分，于1987年10月举行的。为了纳入首届中国艺术节活动，贯彻“少而精”的要求，此届“蓉城之秋”的规模有所压缩，组织方式也作了相应改变。在筹备中，全省各地及省级文艺团体、艺术院校均向第三届“蓉城之秋”办公室推荐了作品和表演人才。在此基础上，评审小组作了认真评选，评选出五十二组节目，组成了“民族音乐”、“轻音乐”、“交响乐综合音乐”三个专场。继二届音乐会上演的歌剧《火把节》、《格达活佛》之后，重庆市代表团又带来了一台《‘魔鬼’索尔南塔》。根据第一届中国艺术节的精神，此届音乐会不仅演出了第二届“蓉城之秋”以来的新作品，还展览演出了少量前两届“蓉城之秋”中有代表性的优秀作品和历史上经过群众检验的优秀创作歌曲和民歌，以体现其群众性。民乐合奏曲《大漠戍边图》、《唐·迎宾舞曲》，竹乐套曲《水》、《雏鸡》、《空谷回声》、《铜鼓舞》、《马布·赫马卡》，民乐三重奏《希望随想曲》，交响曲《两乐章交响乐》，管弦乐《锅庄夜会》，弦乐四重奏《川江叙事》，轻音乐曲《月下》、《白褶裙之歌》，声乐套曲《瑞丽情诗》，歌曲《相思树》、《心中有条江》、《巴山魂》等等，均给观众留下了深刻的印象。

四

第四届“蓉城之秋”音乐会于1990年10月底到11月上旬在成都举行。彼时，文艺体制的改革正处于探索之中，由于诸种原因，音乐工作出现了“滑坡”现象。严肃音乐、民族音乐受“流行音乐”的挤撞，也呈现了一些不景气。但是，我省大多数音乐工作者没有失去方向，没有忘掉自己的社会职责，仍坚持到生活、到群众中去，通过创作和演出，反映改革开放所带来的巨大变革

和人民群众在改革大潮中的精神风貌。

此届音乐会给五个专场作了命题。《天府新声》（管弦乐、美声唱法专场》、《蜀乡情》（民族音乐专场）、《百花园》（地、市、州优秀节目专场）、《相逢在九十年代》（通俗音乐专场）、《祖国在我心中》（部队节目专场）。另外，峨影乐团参演一场交响音乐会。声、器乐节目共七十四组。在组织、编排中，仍继续坚持“二为”方向和“双百”方针，弘扬民族文化、借鉴吸收世界其它民族优秀文化，在多样化发展中，强化和高扬社会主义旋律和时代精神，扶持严肃音乐，倡导通俗音乐的健康向上高格调。

创作上又是一次丰收。经评选委员会严格公正评选，报经组委会审定，共有26首声乐作品、7首器乐作品获奖。表演艺术方面，民族唱法获奖者有10人；美声唱法获奖者6人，通俗唱法获奖者14人，合唱奖三个。重唱、小合唱三个，民族器乐演奏一等奖七个。西洋乐器演奏奖七个，指挥奖三个。优秀伴奏奖9个。组织工作奖六个。声乐作品《纤女谣》、《攀枝花在哪里》、器乐作品《F小调奏鸣曲》、《欢乐的嘎光》、《蜀乡情》等，在音乐界传为佳作。

四川音乐学院简介

邹承瑞

四川音乐学院是中国西南地区唯一的高等音乐学府，坐落在历史文化名城成都市南郊锦江河畔，占地90余亩。校园内浓荫密绿，庭院式校舍错落有致，艺术雕像挺立，花卉、喷泉分布得体，景色宜人，不失为优美的学习环境。

该院教学设备完善，现全院有琴房310间，钢琴308台（含音乐会使用的大型“史坦威”钢琴一台），其它中、西乐器398件；图书馆藏书248790册，其中不乏中外古今各种珍贵音乐资料和善本书籍；电教馆收藏有各种音响、音像资料，各种唱片、录音带、录像带共34908张（盒），其中不乏中外古今珍贵资料。

该院有作曲系、钢琴系、管弦系、声乐系、

民乐系和师范系六个系，还有音乐研究所、附属中学及实验乐团。学院师资力量雄厚，现有在职教师221人，其中具有高级职称者85人（教授11人、副教授71人、高级讲师3人）。

四川音乐学院迄今已度过53个春秋。

1939年11月1日，我国著名戏剧教育家熊佛西先生在四川郫县新民场吉祥寺创办了“四川省立戏剧音乐实验学校”并亲自任校长。1941年与正在筹建的高级工艺职业学校合并，并改名为“四川省立技艺专科学校”（1942年更名为“四川省立艺术专科学校”），校址为现校址，校长为著名画家李有行先生。当时在音乐科任教的有许可经、俞鹏、蒋樵生、蔡绍序、郎毓秀、何惠仙、马革顺、王云阶、刘文晋等著名音乐教育家。他们培养了一大批音乐人才，其中包括现在著名的音乐家李业道、郑兴丽、韩德章、罗忠镕等。

1950年，学校更名为“成都艺术专科学校”，并合并了华西大学音乐系，南虹艺术职业学校，重庆西南美专的音乐、美术专业。1953年10月，在全国高等院校院系调整中，与重庆“西南人民艺术学院”的音乐系合并，校名定为“西南音乐专科学校”，新任校长为常苏民同志。西南音专阶段，学校做了不少工作：大力加强师资队伍建设，不仅在教师数量上大大扩充，而且派青年教师出国留学（邹鲁赴苏、陶纯孝赴捷）、到中央音乐学院及上海音乐学院进修；请罗马尼亚声乐专家奥·克里斯德斯库来校教学；请著名民间艺人（包括清音、川剧、单弦、大鼓等）来校讲学；1954年成立附属中学；1957年成立民族器乐系。

1959年6月，学校更名为“四川音乐学院”，院长为常苏民同志。建院至今，成绩斐然：

①附属中学制定为六年制（招收小学毕业生）和三年制（招收初中毕业生）。

②1961年，将原器乐系分建为钢琴系和管弦系。

③1980年11月，成立民族音乐研究室，1986年3月改名为音乐研究所。

④1981年6月，创办音乐师范系。

⑤1983年，创立实验乐团。

⑥1983年10月，创办学报《音乐探索》（季刊）。

⑦编写、出版了大量教材。三十余年来，各专业、各课程先后都编写过不少教材，对提高教学质量、培养人才起了很大的作用。在正式出版的教材中影响较大的有《民间歌曲概论》（宋大能著）、《转调法》（黄虎威著）、《管弦乐总谱读法》（熊冀华、邱正桂著）、《艺术家论德育》（韩立文、游祥芝、朱玉林合编）等。

⑧为国家培养了相当数量的作曲人才，其中不少为音乐创作的佼佼者。1981年全国首届音乐作品（交响音乐）评奖，该院四部参赛作品全部获奖：交响音画《云岭写生》（李忠勇曲）获一等奖，交响叙事诗《草地往事》（高为杰和峨影乐团校友唐青石曲）获二等奖，管弦乐曲《四川民歌组曲》（黄万品曲）中的《打双蒜窝子送给你》获二等奖，交响诗《血花》（何训田曲）获三等奖。1983年全国第三届音乐作品（民族器乐）评奖，该院民乐合奏《蜀宫夜宴》（朱舟、俞抒、高为杰曲）及民乐合奏《达勃河随想曲》（何训田曲）双双获得一等奖，笛子与乐队《阿诗玛叙事诗》（易柯、易加义、张宝庆曲）获二等奖。1985年全国第四届音乐作品（钢琴及欧洲弦乐器）评奖，该院敖昌群作曲的第一弦乐四重奏《青春年华》获三等奖。此外，何训田所作《天籁》1990年在美国获得“国际新音乐作曲比赛”杰出音乐成就大奖；何训田所作《两个时辰》（弦乐四重奏）1987年在德国获“国际韦伯室内乐作曲比赛”三等奖；贾达群所写《弦乐四重奏》1991年在日本获得“第十二届入野基金室内乐国际作曲比赛”大奖。其它类型的全国性作曲评奖及省级作曲评奖，该院还有大量作品获奖。

⑨为国家培养了为数众多的音乐表演人才，其中不少为专业拔尖者，在国内外各种类型的比赛中获奖。突出的有：刘忆凡1980年在华沙参加国际肖邦钢琴比赛获“诙谐曲演奏优秀奖”；范竞马1987年参加“卡的夫第三届世界歌手国际声乐比赛”获奖，1988年在纽约参加“第五届罗莎庞尔国际声乐比赛”获第二名；陈军

1988 年在纽约参加“国际键盘式手风琴比赛”获第四名。

⑩取得了丰硕的科研成果。结合教学、创作、表演，全院教师进行了大量的科研工作。科研成果多数以学术论文的方式发表于国家级或省级的音乐刊物，有的也以专著形式出版，如《川剧高腔音乐散论》（钟善祥著）、《王光祈年谱》（毕兴、韩立文编）、《王光祈研究论文集》（毕兴、韩立文主编）等。此外，有的教师还进行了乐器改革的研究，获奖的有：王其书研制的“新曲笛”1986 年获文化部科技成果四等奖，1987 年获第三届全国发明展览银奖；王其书研制的“双腔葫芦埙”1991 年获第六届全国发明展览银奖，1992 年获北京国际发明展银奖、文化部科技进步二等奖；陈泽研制的“双膜三胡”1990 年获第五届全国发明展铜奖；陈泽研制的“复合振动膜板胡”1991 年获文化部科技进步三等奖、广州国际专利技术展览会银奖，1992 年获北京国际发明展银奖。

⑪招收研究生。1982 年起，作曲及作曲技术理论专业开始招收研究生；1986 年该专业获得硕士授予权。声乐、小提琴、钢琴等专业也相应招过研究生，1990 年钢琴专业获硕士授予权。现在研究生招生已纳入正轨，每年招生。

⑫加强对外交流。80 年代以来，公派出国访问、考察、比赛、留学的人员共 41 批，院级领导常苏民、宋大能、李忠勇、黄万品等先后访问、考察过朝鲜、日本、澳大利亚、匈牙利等，郎毓秀教授多次出国担任国际声乐比赛评委。80 年代以来外国专家来院讲学，外国专家、学者、音乐团体来院访问、联欢的共有 91 批，涉及的国家有日本、瑞士、奥地利、美国、印度、加拿大、德国、西班牙、保加利亚、朝鲜、澳大利亚、伊拉克、法国、俄罗斯、乌克兰、哈萨克斯坦、乌兹别克等，讲学涉及的专业有作曲及作曲技术理论、指挥、音乐学、声乐、钢琴、管弦乐等。

1983 年常苏民教授离休后，由宋大能教授继任院长；1989 年宋大能教授退休后，由李忠勇教授继任院长。

1978～1992年重庆市音乐工作综述

叶　语

自1978年以来，重庆市的音乐工作，和全省、全国一样，从复苏中逐步迈向发展、繁荣的道路。兹扼要分述如下。

一、音乐创作　音乐事业繁荣的标志是“出作品、出人才”。为此，政府主管部门、音协、艺术团体，多次召开创作研讨会、组织深入生活、举办创作讲习班、举行创作征稿、作品讨论评介评奖等活动，以培养人才，促进创作。仅已公开发表或演出、广播的各种不同体裁、风格的成人和儿童声乐作品不下千首，器乐作品也近百首，歌剧（含改编）19部。其中各种体裁的声乐作品（含儿童歌曲）获全国奖24件、省级奖（含西南区、长江流域及部分省市）21件、市级奖（不含文化局、音协、广播

电视局以外的产业系统评奖）166件；各种体裁的器乐作品在国外获奖3件（4次，经外国乐团演奏但未评奖的8件未计算在内）、获全国奖14件、省级奖2件、市级奖10件；歌剧获全国奖1部、省级奖2部、市级奖2部；影视片音乐获各级奖多部；理论评论文章获省级奖1篇、市级奖3篇。

声乐曲：《我们的山歌唱不完》（以歌舞形式演出的民歌风格套曲）、《寻找山的回声》（电视音乐片组曲）、《飞吧！山城》、《各族少年心向党》、《党啊，希望的太阳》（混声合唱）、《红叶红了的时候》、《啊！春风》（合唱）、《大河涨水浪沙洲》、《赶街天》、《快把门打开》、《看望大海》、《巴山揹二哥》、《酸菜缸》以及《山城的灯》（歌集）、《春天，你好》（专辑）、《快乐的歌》（专辑）等都是有广泛社会影响的作品。

器乐曲：《川崖悬葬》（钢琴与管弦乐，两次在美国获奖）、《巴》（大提琴独奏，在美国获奖）、《川江叙事》（弦乐重奏）、《蜀道难》（交响乐作品盒带）、《社火》（室内乐）、《赶场》与《黄丝蚂蚂》（钢琴小品）、《山的小诗集》（Midi电脑音乐）、《雾之情》（民乐合奏）、《流》（二胡独奏曲）、《思念》（竹笛独奏）。曾在新加坡国庆音乐会上演奏的民乐合奏曲有：《槐花》、《随想曲》、《凉山组曲》；获得社会好评的作品有《梁祝》（移植的扬琴协奏曲）……等。

歌剧：《红云崖》（第14次修改稿）、《火把节》、《泪月》、《魔鬼索尔南塔》、《哭嫁的新娘》……（改编并作曲的歌剧略）。

影视片音乐：合计近百部，获奖的或受到好评的如：《川鄂大江行》、《寻找山的回声》、《山那边是海》、《雕像的诞生》、《硝烟尽处》、《平庸之辈》等。

二、理论研究 我市虽拥有一批音乐理论工作者，但总的来看，音乐理论（包括评论、评介）队伍仍是个落后于现实要求的薄弱环节。许多音乐界的重大问题，尤其是面对社会主义市场经济和进一步改革开放的大潮，如何进行职能与机制转变的认识与理解，都须作深入而认真的研讨。

14年来，我们的理论与学术探讨，突破性的见解不多。刊登音乐学术文章、评论文章的刊物如《西南师大学报》、《重庆音讯》、《重庆新作》、《重庆文化史料》、《重庆文化报》、地方报纸，以及全国各地的音乐报刊，共发表了数百篇稿件，涉及到学术专题、音乐美学、技术探讨、专业与社会音乐教育、音乐新浪潮、古曲研究、地方音乐史料等诸多问题。如：《宗教音乐研究》、《重庆民俗与道教道场科仪音乐》、《歌唱发声的声学研究》、《“广陵散”流变初考》、《魏晋历史与音乐文化的影响》、《重庆民间器乐艺术特征析》、《中外两种中、小学音乐教材的比较》、《抗日战争时期音乐资料汇编》、《音乐心理学论述》、《新潮汹涌》、《任意律和声材料大爆炸》、《手风琴教学法初探》、《小提琴演奏的发音问题》、《以其虚而虚天下之实》、《高腔与通用腔研究》、《传统七声音阶三分说证伪》、《音乐美丑纵横谈》、《壮士百战死，不肯过江东（论“霸王卸甲”）》、《为霞尚满天》、《器乐曲创作琐谈》、《想象力的实践》……等等。

三、表演艺术　培养音乐表演人才是发展和提高表演艺术的重要措施。十多年来，我市选送和自费到北京、上海、成都去进修的专业演员、演奏员、指挥不下四、五十人。例如，市歌剧院曾招收20名学员请中国音乐学院培训，现已是该院的骨干演员；市曲艺团选送京、沪培训的民族声乐演员、二胡及扬琴演奏员都取得优异成绩；歌舞团、杂技团外出进修的演员及演奏员都得到相应的提高。

市音协举办各种类型的音乐会——如庆祝或纪念音乐会、外地及海外专家、艺术团访问音乐会、台港音乐家专场音乐会、为获奖演员及有志的勤奋青年举办的汇报音乐会、歌唱家与演奏家的独唱（奏）音乐会、探亲度假音乐会、老年合唱团（10个）交流音乐会、义务演出的“三不”音乐会（不收演出费、不接受特殊招待、不唱庸俗歌曲）、新作品音乐会、合唱音乐会（比赛）、民族民间音乐会、中老年歌唱家音乐会、专题音乐会以及“不该忘记的歌”演唱会等等，从1981到1992年，共计组办了200多场，

加强了表演实践、锻炼了演员，也丰富了社会文化生活。

培养表演人才，一是“送出去”，二是“请进来”。我市邀请了周小燕、王品素、沈慷之、刘淑芳等声乐教授、歌唱家为声乐界讲学；邀请了严良堃、杨鸿年、钟维国、秋里等指挥家训练合唱团、办童声合唱讲习班、或作学术报告；民乐方面邀请秦鹏章（三次）、彭修文训练民乐队，胡登跳排练五重奏，王范地、赵松庭、陈钧、李民雄、李贞贵等专家讲学……促进了我市表演艺术的提高。

我市演员及演奏员（均包括儿童）参加国内各级演唱（奏）比赛获全国奖 35 人次（含集体伴奏奖 1 次）、省级（含数省、市联办）奖 41 人次、市级奖（不含产业系统评奖）200 余人次（含团体奖 8 个及音协各学会举办的专项比赛）。

四、音乐教育 西南师范大学音乐系是培养中学音乐教师（包括中师、中专）的专业学校。他们的专业课程齐全，拥有教学经验丰富的师资队伍，历年来培养了本科毕业生1500多人，分配在全国各地任教任职（其中 35 人获奖）。出版了业务教材专著 15 种（43 册）、自编本科教材 35 种、在各级公开刊物（1984 年以后）上发表学术论文 73 篇，出版教学磁带 16 盒，自编函授专科教材：乐理、和声、视唱练耳、音乐欣赏、声乐、钢琴教材教法等各一套。中国函授音乐学院重庆分院设在该校（分院脱勾后自办函授）培训了学员 500 多人，夜大学生 120 多人，专科函授生（有文凭）320 多人，参加自学高考的 400 多人。为我市音乐教育事业贡献卓著。

重庆师范学院未设音乐系，但开了音乐选修课，选修音乐的学生众多。重庆师专设有音乐系，每年都给学校输送一批音乐教员。重庆艺术学校（中专）为本市艺术表演团体培育后备力量，1992 年，音乐班有一批毕业生组成的“女子室内乐团”（曾在中央音乐学院及四川音乐学院强化培训），比较出色，吕骥、孙慎、赵沨等同志赞称“国内一枝花”，并建议毕业后集中分配（已全部分配到歌舞团）。我市各中等师范学校（包括幼儿师范）都有培养小学音

乐教师的任务，其中市一师成绩更为突出，他们的学生合唱团曾在全国比赛中获一等奖。

社会办学也是我市普及国民音乐教育的组成部分。由抗战时期国立音乐院在渝校友组建的“重庆业余艺术学校”、民革市委创办的“中山业余音乐学校”、由退休音乐教师组办的“沙坪坝区业余文化艺术学校”(8年来培养了学员9912人)、“沙坪坝区儿童艺术学校”……等等，都为提高国民素质作了积极而有社会效益的工作。

随着经济形势的发展，我市业余、课余学习音乐的职工、青少年及儿童已蔚然成风（有资料表明，近几年重庆的钢琴销售逾万台，而解放前全市只有几十台)。为了促进学习的规范化，市教委、市文化局、市音协、西南师大联合建立了“重庆市业余课音乐（含器乐演奏及声乐）考级委员会，1992年已开始对各项专业进行定级考试，并对合格者发给“等级证书”，得到社会的支持和好评。

五、社会音乐　开展群众音乐活动是音协、艺术馆、工人文化宫、少年宫、文化馆站的重要工作之一，内容多样、活动频繁、参予面广。每年的“红五月歌咏比赛”或“国庆节歌咏大会”都是从基层单位（含街道）层层举行直到全市汇演；不仅机关、企业、部队、厂矿表现积极，而且“街道老大娘合唱团”、“待业青年合唱团”也不甘落后，近三年来，每年参加的人数都达100多万（约为全市人口的十分之一)，现在他们觉得齐唱“不过瘾”，纷纷向选唱多声部合唱曲发展。为了提高群众歌咏的水平，除经常派专业同志辅导外，还多次举办合唱知识讲习班、指挥训练班、声乐培训班以资配合。

我市每三年举办一次“雾季艺术节”、总工会系统每年举办职工艺术节、教育系统每年举办的“大学生‘校园之春’”、中小学艺术节，以及军工、钢铁、城建、公交、财贸等系统的歌手比赛，频繁举行的卡拉OK大赛，区县文化馆主办的“大家唱”歌会、新歌教唱等等，给群众提供了“一展才华”的机会或自娱自乐的场

所。为了提高群众的音乐素养，我们邀请外地和本地的专家讲学、举办专题音乐讲座600多次。

六、音协工作 1981年召开第一次音代会，重庆音协正式建立，建会时只有会员200多人（其中中国音协会员8人），现有会员652人（其中中国音协会员90人）。协会下设组联部、艺联部、社联部及理论研究、音乐创作、表演艺术、音乐教育、民族音乐、音乐编辑等6个委员会和13个专业学会，均在主席团委员会领导下进行工作。前面综述的各项音乐工作，音协都介入其中。1989年召开第二次音代会，选举了新的领导班子。14年来举办的大型活动有：为纪念抗战爆发50周年、抗战胜利40周年，纪念聂耳、冼星海，纪念建党70周年、《延讲》发表50周年，重庆音协建立10周年等的音乐会；多次举办创作评奖；编印《重庆音协》、《词萃》、《乐苗》等刊物；1991年与中国音协联合召开“中国现代音乐史座谈会”；1992年与中国音协、重庆市文化局、重庆市园林局、江北区人民政府联合为爱国音乐家郑志声修建纪念亭。

四川省音乐舞蹈研究所

夏 生

四川省音乐舞蹈研究所，原名四川省民族音乐舞蹈研究中心，1985年4月成立，1988年改今名。所长贾钟秀，副所长吕波、袁洪光、余光寿。

研究所成立伊始，便陆续承担了哲学社会科学国家重点研究项目《中国民间歌曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国民族民间舞蹈集成》、《中国曲艺志》、《中国音乐文物大系》等七部艺术集成志书四川省卷的编纂任务，同时，还负责撰写《四川省文化艺术志》之舞蹈篇与曲艺篇。编纂工作得到四川省各级文化主管部门、四川音乐学院、四川省舞蹈学校和全川艺术工作者的大力支持。1990年11月，

《中国民族民间舞蹈集成·四川卷》通过终审。该卷收入了四川汉、彝、藏、羌、土家、苗、傈僳、纳西、蒙古等9个民族共102项舞蹈。1992年7月，《中国曲艺音乐集成·四川卷》通过终审。该卷收入了四川汉族、藏族的共18个曲种。预计至1995年底，研究所承担的艺术集成志书任务将全部完成。届时，一套完整的经科学梳理的翔实可靠的四川省民族民间音乐舞蹈和曲艺资料将呈献在读者面前，必将为巴蜀文化史的研究，为巴蜀文化的继往开来发挥应有的作用。

作为一个新建的研究所，所领导首先重视资料的收集与积累。为了获取第一手资料，他们带领全所研究人员投入田野工作，餐风饮露，足迹遍及巴山蜀水。资料之积累，从无到有，而今已蔚为大观。目前，音像资料室（主任李泽和）已掌握民歌、戏曲音乐、曲艺音乐、器乐曲和宗教音乐的音响资料达1700小时，民族民间音乐舞蹈录像资料300余小时，拍摄照片数千帧，收集特殊乐器札聂、比旺、南坪琵琶等数种，一些资料如今已成为绝版。

四川省音乐舞蹈研究所以研究巴蜀音乐舞蹈为办所宗旨。该所设有音乐研究室（主任李成渝）、舞蹈研究室（主任林堃）、《艺苑求索》编辑部（常务副主编袁钟霞）。建所数年，已取得可喜成果。

音乐方面 他们对广元南宋墓伎乐石雕的研究，将几乎已成定论的三弦历史提早了近一个世纪；考证出我国迄今所见最早一幅唱赚图。在对戏曲音乐、曲艺音乐的宫调研究中，揭示了钟律在四川的实际应用；发现了已失传的四川扬琴钟律调弦法；指出欧洲大小调体系影响所及，扭曲了中国传统音调。同时，他们的研究领域也涉及宗教音乐和少数民族音乐，在国际国内的学术会上发表了相应的论文。音乐研究室的研究成果受到国内音乐学界的关注，有的已作为最新的学术信息为近年出版的《中国少数民族乐器志》和《中国音乐史图鉴》所采用。1986年，他们在成都成功地承办了全国首届曲艺音乐学术讨论会。会议期间，成立了中国曲艺音乐学会筹备组，为尔后学会的正式成立奠定了基础。

舞蹈方面　四川省的舞蹈研究是在四川省音乐舞蹈研究所建立以后才迈开大步的。舞蹈研究室团结全川舞蹈理论研究人员，成立了四川省民族民间舞蹈研究会，已召开了两届年会，收获颇丰。研究的范围涉及全川民族民间舞蹈的源流沿革、艺术特征等方面。他们对巴渝舞的研究已取得较大进展。由他们发起并作为主办者之一，先后在四川和云南召开了全国彝族舞蹈学术讨论会、全国首届藏族舞蹈学术讨论会、全国民族宗教舞蹈学术讨论会，对这些舞蹈的沿革、流布范围及科学分类作了系统的探讨。四川部分论文收入了《彝族舞蹈学术讨论会论文专辑》与《舞蹈艺术》。其间，他们还组织召开了四川省巫舞学术讨论会和四川省宗教舞蹈研讨会。舞蹈研究室正撰写的《巴蜀舞蹈史》，已经全国艺术科学规划领导小组审议批准为中华社会科学基金研究课题。

《艺苑求索》（季刊）自 1989 年创刊以来已出版 16 期。该刊广泛团结省内外艺术理论工作者，在发表有较高学术价值的研究成果的同时，也为全川艺术工作者服务。所设栏目有：论坛、集成工程录、乐舞与民俗、芳草地、曲艺天地、评新人、艺海撷英、美育篇、艺术医学与讲座等等。

四川省音乐舞蹈研究所与山西省音乐舞蹈研究所于 1990 年 11 月结为姊妹所，为促进两省艺术理论研究，为弘扬巴蜀文化和三晋文化，为艺术界改革大潮推波助澜而携手并进。

四川省歌舞剧院
音乐艺术创作演出概况

四川省歌舞剧院办公室

四川省歌舞剧院（原四川省歌舞团）始建于1953年，是四川省音乐、舞蹈、歌剧、舞剧重点表演团体，在国内外以其独特的巴蜀地方特色、鲜明的民族风格，享有较高的声誉。剧院现有280余人，建制完整，下辖歌舞团、歌剧团、创编室以及业余音乐舞蹈学校、行政后勤保障部门。实力雄厚，有编制完整的管弦乐队、民族乐队、歌剧演员队、舞蹈演员队，有从事音乐、歌词、歌剧、舞蹈、舞剧创作的专业队伍。

中共十一届三中全会以来，在党的“二为”、“双百”方针的指引下，剧院创作演出了一批又一批器乐、声乐、歌剧、舞蹈、舞剧音乐作品。影响较大的器乐曲有管弦乐《钢琴与

乐队》、《都江堰抒情》、《火车飞来大凉山》；二胡协奏《草地随想》、民乐合奏《欢乐的节日》、《望果节之夜》、扬琴协奏曲《闹台》、《傣曲舞曲》等；声乐曲有：《心上人像达玛花》、《羌家姑娘绣彩绣》、《祝你成功》、《正月十五闹花灯》、《祖国在我心中、梦中》、《家住天府楠竹林》、《故乡的江，甜蜜的江》、《梦飞宝岛》（套曲）、《赶马哥哥赶马郎》、《洪水无情党有情》（合唱）、《我的乡恋在四川》等。这些曲目都分别参加历届四川“蓉城之秋音乐会”，全省器乐、声乐单项比赛并获奖。不少成了剧院的保留剧目，产生了广泛的影响。此外，还创作了大量舞蹈、舞剧音乐，这些音乐在全省、全国比赛中都相继获奖。舞及音乐《鸣凤之死》1984年在日本举行的世界舞蹈比赛中荣获金奖，舞剧及音乐《原野》参加第一届中国艺术节（云、贵、川片）演出，轰动艺坛，随后晋京汇报演出，受到文化部嘉奖，得到首都专家和观众的高度评价。剧院更为歌剧事业的发展倾注了极大的心力。新时期以来，剧院除认真学习演出《货郎与小姐》、《江姐》等国内、国外优秀剧目以外，更立足于本院的歌剧的创作和演出，先后推出了四部大歌剧和三部小歌剧，为我国歌剧事业的繁荣作出贡献。大型歌剧有《天涯歌女》（剧本改编刘光第、罗辛，作曲张正平、薛明兴、陈川，指挥胡济璋，导演刘国政）、《格达活佛》（编剧李刚夫等，作曲薛明兴、王金鳌，导演周兴华、刘国政）、《旋转的三色柱》（编剧刘光第、王持久，作曲竞波，导演杨树声、姜乃辰，指挥胡济璋）、《青稞王子》（编剧栗粟、刘光第，作曲林祖炎、董秉常，导演王松柏、姜乃辰，指挥唐青石、林祖炎、董秉常）。小歌剧有《三月春风》（编剧刘光第，作曲张正平，导演苏如薰）、《喜迎春》（编剧朱中庆、袁中霞，作曲朱中庆、竞波，导演刘国政、周若蓉）、《卖喜花》（编剧李刚夫，作曲张正平，导演刘国政）。《格达活佛》参加1984年第二届“蓉城之秋音乐会”获优秀剧目和演出奖，《青稞王子》被选拔参加’90株州全国歌剧观摩演出，获演出奖，男女主角获优秀演员奖，该剧还获’92“四川少数民族文艺基金会”优秀创作奖、男女主角获优秀演员奖。

十余年来，剧院精心组织了为庆祝国家重大节日国庆、“七一”、元旦，中国艺术节（云、贵、川片）以及纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》等重大演出活动，精心为城乡群众、大专院校师生组织了大量大、小型音乐会和歌剧演出，观众达十余万人。早在1978年拨乱反正时期，文艺刚刚复苏，剧院即约请国内著名专家，对剧院管弦乐队、合唱队进行了严格的训练，接着在成都、重庆推出了一台大型交响乐音乐会，演奏培尔·金特组曲、《二泉映月》，演唱《回声》、《黄河大合唱》等中外著名曲目，轰动了蓉城、山城。1981年四川省举办“第一届蓉城之秋音乐会”，由于剧院曲目优异，阵容强大，省文化厅、省音协特以剧院为主，组成四川演出团晋京汇报演出，受到中央的表扬，随即又赴南京、上海演出，受到好评。80年代后期，剧院又相继推出了四川民歌专场，独奏、独唱、重奏专场，星期音乐会专场，电台星期音乐会等演出，在普及民族音乐、严肃音乐的活动中作出了贡献。

剧院积极参加对外音乐文化的交流活动。1983年剧院组团，带着具有浓郁四川乡土韵味的音乐、舞蹈节目赴巴黎参加联合国教科文组织的演出，并接着访问了民主德国和匈牙利；1986年访问了朝鲜民主主义人民共和国；1989年访问日本；1990年访问泰国；1991年访问香港、印度。特别是在印度的访问演出，由于演出团表现出色，回国后受到文化部和四川省政府的嘉奖。1992年赴马来西亚演出。在各国访问演出，得到了各国观众的广泛赞誉和欢迎，评价四川歌舞演出团的节目是“迷人的艺术”。

剧院多年来在不懈的艺术实践中产生了一大批卓有成绩的新老艺术家，如作曲家张正平、杨青、舒泽池、薛明兴、郭万春，词作家、剧作家李刚夫、刘光第、袁中霞，指挥家朱崇志、胡济璋、冯乔槐，歌唱家朱宝勇、李存琏、周维民，扬琴演奏家李克贵等等。他们对剧院音乐艺术的建设，对剧院音乐艺术风格的形成，起到了至关重要的作用，作出了突出的贡献。近年来，由于他们的带动，由于更广泛的艺术实践，又一批新人脱颖而出，成为当前剧院音乐艺术演出的骨干力量。如获得聂耳、星海声乐比赛铜牌

奖的罗丽岷，获得’91四川省“十佳演员”的歌剧演员王成惠，获得’92大连全国名歌手电视歌手大奖赛民族唱法第二名的陈昌兰、大提琴青年演奏家郭曲等等。他们活跃在舞台，使剧院的音乐表演艺术后继有人，焕发出新的生机。

扬鞭奋蹄　锐意进取

——成都音乐舞剧院简介

邹向琼

成都音乐舞剧院建院于1987年，系由成立于60年代初之成都市歌舞剧团基础上组建而成，首任院长为作曲家唐中六先生。剧院下属舞剧团、交响乐团、合唱队、舞美队。三十几年来，遵循党的“双百”方针，坚持“二为”方向，足迹遍布全国各地及世界许多国家。

剧院能上演舞剧、歌剧，举办各类大中小型民乐、交响乐音乐会。曾创作和改编过几十部大型舞剧和歌剧，如《卓瓦桑姆》、《鸣凤之死》、《深宫啼泪》、《不准出生的人》、《无情的情人》、《羊角花》、《海岛女民兵》、《两份考卷》、《孝顺儿女》等。也排演过《红色娘子军》、《白毛女》、《小刀会》、《洪湖赤卫队》、《草原之歌》、《大海作证》、《货郎与小姐》等几

十部大型舞剧、歌剧。举办过几百场音乐会，积累了大量的中外名曲。

剧院多次以自己的创作作品参加全国及省市会演、比赛并获奖。舞蹈《幸福光》获1976年全国舞蹈调演优秀奖；舞蹈《为了永久的纪念》获1979年文化部庆祝建国三十周年献礼演出一等奖；舞剧《卓瓦桑姆》获1981年四川省优秀作品一等奖；舞剧《鸣凤之死》获1985年四川省民族民间舞蹈会演创作、表演、音乐、舞美四个一等奖，并于1986年在日本第三届琦玉国际创作舞蹈大奖赛中获第一名；儿童歌剧《长腿的鸡蛋》获1982年全国儿童戏剧调演创作、演出奖；舞剧《红梅祭》获1992年全国舞剧观摩演出演出奖；歌曲《奋进腰鼓》获1991年全国广播新歌金奖。还有不少器乐声乐作品在全国、省市比赛中获奖。

剧院每年演出近两百场，除在全国各大中城市演出外，每年还组织小分队深入工厂、农村、学校演出。

为提高艺术队伍的素质，扩大艺术视野，剧院采取开放性办团方针，利用“请进来，送出去”的措施培养人才。几年来派往国内外艺术院校学习进修的就达百余人次。还组团或派员赴日本、法国、美国、俄罗斯、澳大利亚、匈牙利、奥地利、香港等地访问演出。剧院邀请了我国著名舞蹈家吴晓邦、许淑美、贾作光，歌唱家沈湘、邓绍琪、张仁清，作曲家吕骥、李焕之、李凌、常苏民，指挥家李德伦、熊冀华、秦鹏章、彭修文、马圣龙、朴东生、宋光海，演奏家闵惠芬、梁在平（台湾）、龚一来院讲学、训练和演出；美国舞蹈家米切尔、芬兰指挥家萨拉斯特、德国指挥家纽曼，美国指挥家珍妮、澳大利亚钢琴演奏家莉塔及小提琴演奏家伍德柯克也先后来院合作演出，开办大师班讲学。

剧院一批才华横溢的艺术家在全国、省市各类比赛中获奖。

剧院无偿地为作曲家试奏作品，同时特聘了不少作曲家、指挥家、演奏家为本院艺术顾问，有力地推动了艺术活动。

剧院还组织了首届“中国古琴艺术国际交流会”，参加者达十几个国家和地区的近两百名古琴名流，近百篇学术论文，极大地

激励了古琴艺术的发展。组织了首届“四川民族管弦乐展演（播）周等大型活动。

在中央和省市有关文艺体制改革精神的指导下，剧院于1985年进行了重大改革调整，开辟了第二舞台，成立了艺术辅导部、电视剧部、广告部；创办了文化艺术开发公司，设有招待所、餐厅、舞厅等，使一大批人员得到了妥善安排，既收到了显著的社会效益，同时也支持了剧院的艺术生产。

剧院自1981年以来，多次被评为省市先进集体、文明单位。

乐改奇葩绽天府

——获国家级以上奖励的四川省乐改成果简介

谭　茗

1978年至1992年的14年中，四川民乐界对二胡、笛、箫、喉管、笙、巴乌、扬琴、琵琶、阮、古琴、打击乐等进行过多种改革探索，有各自成功的经验和失败的教训。其中，研制品在国内外各类演出中获得成功，经专家组鉴定认可，并先后获得了国家级以上奖励的有WM—Ⅲ型多功能组合式17键新曲笛、双腔葫芦埙、复合振动膜板胡、12音定音川大锣、内顶式定音川堂鼓等项。

WM—Ⅲ型多功能组合式17键新曲笛由四川音院王其书副教授研制，1976年基本定型，1983年在上海民族乐器一厂最后完成。1987年2月获文化部“科技成果四等奖”；同年9月获第三届全国发明展览“银牌奖”。

其主要**特色**和**性能**为：（1）根据我国民族音乐特点，设计了新的键结构系统——多功能组合式新键结构。它是在西洋木管乐器波姆复键结构基础上的发展和革新，变波姆复键的单功能为多功能。由于其需用交叉指法大大少于长笛和国内其他改革笛，故而转调方便（12个调的指法均简便、顺手）。（2）在主要音孔上使用了“环键”，既保留了我国笛子的传统技法，又使其有所发展。（3）音域增宽至三个八度。（4）既保留了传统笛的音色，又增添了“无膜笛”的音色。（5）改竹管为木管，有利于统一规格和机械加工。（6）改“反圆锥形”管体为“圆柱形”管体，并适度缩小了管内径尺寸，使其发音更符合声学原理。

由于该笛具有以上特点，故能胜任传统笛及一般改革笛无法胜任的乐曲，既可独奏，又可用于现代民族乐队及各种乐器组合的演奏中。

双腔葫芦埙　王其书副教授在完成了上述新曲笛的研制后，因感于传统埙的音量小，音域窄（在八度以内），不能转调，而已有的现代改良埙，其最佳者的音域亦只扩展了一个纯四度，音量仍无法与其它民族乐器抗衡，转调仍不便，故从1988年开始潜心于埙的进一步改革。他根据声学原理，将埙的单腔体（球形、卵形或梨形）改为复合振动双腔体（外观呈“宝葫芦”形，似两埙叠置，中间以蜂腰孔连接），从而产生超吹泛音，使音域（从胴音算起）扩展到两个八度以上；配合吹孔的适度扩大与改进，使音量同其它民族乐器之间达到平衡；对音孔排列作了改进，按十二平均律配齐了音列，能方便地转调。

王其书于1990年3月完成了该埙的试制。其第二代研制品于1991年11月获第六届全国发明展览银奖。其第三代研制品（高、中、低音配套）于1992年5月完成，该埙的音色更浑厚、典雅、深沉；音量更增（除可用于独奏、重奏、伴奏外，还可用于乐队合奏）；音域在十六度的基础上又有所扩展（高音埙“俯吹”下扩了纯四度）；各有11个音孔（小指兼按两孔），排列合理，演奏方便，易于掌握；除胴音为中央C的埙差两个半音而外，其余各埙

的半音齐全，均可顺利地转调。该埙于1992年10月获“北京国际发明展览”银奖；同年11月获文化部“科技进步二等奖”。

复合振动膜板胡 四川音乐学院乐器研究室陈泽副研究员研制的“复合振动膜板胡”，在保持传统板胡形制的前提下，将原单一振动膜（板膜）改进为板、皮复合振动膜。其技术指标为：共鸣筒（椰子琴瓢）上的桐板膜经调试后，中央最厚处为2.5mm～3mm，复（粘）合于板膜内层的皮膜厚度为0.1mm。这种复合振动膜，综合了板、皮两种材料声学品质的优点，增加了共振峰，使其厚度分布具有与高级提琴制作相似的乐器声学工艺可调性，较大幅度地改善了音响质量。它既保持了传统风格，又明显增大了音量。其音质纯净，音色柔美、明亮、圆润，高、中、低把位的音量平衡。

“复合振动膜板胡”1991年获“文化部科技进步三等奖”、“广州国际专利技术展览会”银奖；1992年获“北京国际发明展览”银奖。

这一成果运用于原皮膜振动类的乐器上（如二胡、高胡、中胡、坠胡、马头琴、低音弓弦乐器等），均可获良好效果。陈副研究员于1988年研制成的“胡琴复合振动膜”，已于1989年11月获“第四届全国发明展览”银牌奖。

十二音定音川大锣 川大锣乃川剧打击乐的主奏乐器之一。然而，由于传统川大锣在川剧昆、高、胡、弹、灯五种声腔的伴奏中，只呈现节奏关系而无音高关系，故其音响常常很不谐和。近30年来，虽有个别单个定音的川大锣问世，但未成系列，不能配套使用。

四川省川剧学校刘定余同成都乐器厂王建初先生合作，成功地研制了“十二音定音川大锣”，解决了这一难度较大的课题。其设计改革的特色是：（1）锣胚煅片较传统的更均匀；（2）锣胚张力较传统的有更大调整范围；（3）定音加工时，在保持锣面张力均匀的前提下，改变其张力的大小；（4）用平、跳、内斜、外斜、鱼鳞等锤法，对锣面的松、紧、平、旺（凸）进行调试加工。

这种系列定音川大锣的技术指标是：重量为3.25kg～50kg，直径为300mm～650mm；定音范围为G～$^{\#}$f；基频稳定，谐音丰富，主音与余音之间无明显大、小二度音程。

这项成果于1987年2月获“文化部1985、1986年科技成果四等奖”。

内顶式定音川堂鼓 川堂鼓乃川剧打击乐的主奏乐器。但传统川堂鼓在长期使用中存在如下缺陷：音质受温度、湿度的影响而变化；随着时间的增长，鼓膜老化，音高逐渐变低而无法回升；气候干燥时，鼓膜容易破裂；难于同定调乐器配套、协调。

四川省川剧学校刘定余先生同成都五一乐器厂蒋时荣共同研制的“内顶式定音川堂鼓”，弥补了上述传统川堂鼓的缺陷。他们在研制中，鉴于川堂鼓鼓膜的张力大，难以沿用国内外通用的“压圈式”外拉鼓膜的定音方法，故特设计了“内顶式”定音法，具有独创性。各鼓的主要技术指标——鼓面直径：ϕ＞200mm～＜400mm。定音范围：C↔^{b}E；E↔G；^{b}A↔B；d↔f；$^{\#}$f↔a；c^{1}↔$^{b}e^{1}$。音高调节度为≥小三度。各鼓均保持了传统音色，主音稳定，谐音丰富。

“内顶式川堂鼓”在国内外多次演出实践中受到广大专家和观众的一致好评。它不仅为改革川剧打击乐作出了贡献，而且为我国多种民族鼓类乐器的定音开辟了新途径。

此项成果获得了“文化部1985、1986年科技成果四等奖”。

成都民族乐团简介

蓉　民

成都民族乐团成立于1985年夏，是西南地区唯一的专业民族乐团，有演员六十五人，首任团长为作曲家唐中六先生。

建团以来，承担了历届成都艺术节，四川“蓉城之秋”及中国艺术节西南区的主要民乐演出任务，积极参加在北京、上海、广州、扬州及四川举行的各项演出活动，获得演奏、演唱奖三十余项。

乐团曾赴日本、美国、加拿大、香港地区演出进行艺术交流，并先后同香港“爱乐民乐团”在成都和香港多次合作，成功地举行了蓉港“民族音乐会”及“蜀乡风情”音乐会。

乐团演出涉足北京、广东、海南及四川各地厂矿、学校、机关，各界皆称是一个“实力

雄厚、水平整齐、风格突出、朝气蓬勃的民族乐团。”

乐团在积累大批古典和民间乐曲的同时，创作了二胡协奏曲《石壕吏》，笛子协奏曲《兵车行》，琵琶协奏曲《新婚别》，声乐协奏曲《茅屋为秋风所破歌》等及合奏曲《羌寨情歌》、《蜀乡情》，古琴与乐队《蜀韵》、《闹》、《羌寨风俗小景》、《观灯》，笛子独奏《乡音乡情》，声乐曲《腰鼓队在行进》等大中小型乐曲，这些作品都先后参加了省市及全国的各类型演出，如参加北京龙年音乐周等，获得若干奖项。并通过电台向全国各地播放。乐团录制的《中国竹乐》、《蜀派古琴》、《兵车行》、《蜀乡情》等已制成盒带和激光唱片在全国各地及港台、东南亚地区发行，受到好评。

乐团特邀我国著名民乐指挥家、演奏家秦鹏章、彭修文、常苏民、朴东生、马圣龙、宋光海、闵惠芬等为乐团顾问，指挥乐队或参加演出，促使一批优秀青年演奏家、歌唱家成长，使民族乐团的技艺不断提高。

发挥专业优势　培养合格师资

——发展中的四川音乐学院师范系

何福琼

四川音乐学院是全国音乐院校中较早兴办师范专业的地方院校之一。80年代伊始，时值改革开放初期，为适应教育事业大发展的需要，急社会紧缺音教人才之所需，四川音乐学院在省高教局的规划和大力支持下，由已故老院长常苏民同志亲自筹划、领导，于1981年春，率先创建了师范系。其时，“音乐学院办师范”尚未在全院师生中形成共识。在十分艰难的情况下，老教育家、作曲理论副教授徐杰受命出任首届系主任。他满腔热忱地在学院内招募人才组建班子，竭尽全力做好建系的筹备工作，终于在是年秋季开学前夕就绪，使新建的师范系初具规模：领导班子设正副系主任各一人（均教师兼职）、专职支部书记一人。

建立了教学管理机构——系办公室，声乐、钢琴两个教研室。当时仅有声乐教师4人，钢琴教师2人，伴奏人员2人，教育学教师1人，理论作曲教师1人，行政2人，总共12人。就是这支小队伍，搭起了川音师范系的架子，迎来了首届师范系学生的入学。办学初期，师范系学生受艺术专业学生歧视的事时有发生，常被人戏称为“稀饭系”。然而，正是这批师范生给川音注入了新鲜血液。他们思想纯正，作风朴实，勤奋好学，81级和82级两个班的九门课程，全班总平均成绩均在85分以上，这是艺术类学生前所未有的，从此，师范系名震校园，“音乐学院办师范乃适应社会需要势所必然”在师生中逐渐形成共识。由于管理严格，工作出色，师范系曾两次被评为教书育人先进集体，代表学院出席成都市大专院校先进集体表彰大会并受到嘉奖。徐杰主任被评为教书育人先进个人，受到省、市教委及市工会表彰。

实践证明，音乐学院办师范，可以更好地发挥专业优势，为国家做出更多的贡献。建系十多年以来，在学院领导的支持和全系教师的共同努力下，已为国家培养了本、专科毕业生540名，为省、地、市培训进修生一百余名（截至到1992年暑期的统计），给全省各地的中学输送去一批批合格的音乐师资。他们中的大多数都热爱音教工作，坚守教学岗位，为提高四川中学艺术教育的质量做出了突出的贡献。其中的佼佼者，有的被评为市、地、县级十杰青年；有的被评为青年拔尖人才，推选为省文代会代表；有的成为教学骨干，担负艺术教学的组织领导工作。至于在各种比赛中的获奖人员则更为普遍。据不完全统计，川音师范系历届毕业生在国家、省、市、地、县各级各类比赛（优质课、表演赛、教学技能比赛、团队工作评比等）中获得一等奖的人数计20余人次；获二等奖的人数计25人次；获三等奖的人数计20余人次。其中不乏音教工作的杰出人才：在1992年省教委举办的四川省中小学音乐教师优质课比赛中，获一等奖（设1名）和二等奖（设2名）以及三等奖中之一者，均是川音师范系毕业生；在1991年成都市中学音乐教师三项技能比赛中，青年组的第一名和第二名又

均是川音师范系毕业生；在1990年四川省川西片中师音乐优质课评比中，获优秀奖（一等奖）者也是川音师范系毕业生。频频反馈的讯息，是对母校教学质量的检验。

建系十多年来，由于省教委及院领导对师范专业的重视和大力扶持，师范系办学规模逐渐扩大，办学条件逐步得到改善，现已发展成为教学体制完备、师资力量雄厚的大系，被誉为四川音音学院的“半壁河山”。现有教师51人，其中副教授10人，讲师15人，助教22人，专职行政4人。教学管理机构为：在系领导班子下设系办公室，声乐、键盘乐器、作曲理论三个教研室和两个教学小组——教育学科组和钢琴伴奏组。现有琴房105间，钢琴101台，手风琴20余部。现行学制设本科、专科（含干修）、职教三个层次，共有在校生263人。为促进提高学生素质，树立良好学风，引入竞争机制进行学制改革，从1993年起实行“二·二”分段制，以期为国家培养出更加合格的高水平、高档次音乐教育人才。

任重而道远。当前，四川音乐学院党政领导决心以《国家教委艺术教育总体规划》为指针，贯彻落实《四川省艺术教育实施方案》，大力发展音乐教育专业。现任系主任罗祥熙同志，正以老骥伏枥志在千里的态势和精神，率领川音师范系全体师生为实现“规划”目标而努力奋进。

女高音歌唱家郎毓秀教授简介

肖前勇

郎毓秀（1918～）女高音歌唱家、音乐教育家。祖籍浙江杭州。1918年生于上海。其父郎静山为著名摄影艺术家。郎毓秀幼年便显露音乐天赋，喜爱歌唱。1934年入上海国立音乐专科学校，师从外籍教授苏石林学习声乐。1937年赴比利时皇家音乐学院留学，师从戴依斯，主修声乐，兼学钢琴。1941年毕业回国后，在上海、天津、北平、重庆、南京等地举行独唱音乐会。1944年任四川省立艺专音乐系教授。1946年赴美国，入俄亥俄州辛辛纳提师范学院音乐系学习，1948年回国后任成都华西大学音乐系教授和系主任。中华人民共和国成立后，先后任成都艺专、西南音专、四川音乐学院声乐系教授兼系主任，并先后被选为中国音乐家协

会常务理事及音协四川分会副主席。

郎毓秀在国立音专就读时，就曾为百代唱片公司录制唱片和为影片配唱，如《天伦歌》、《乡愁》、《西湖春晓》和《大地进行曲》等，1935年参加广东基督教唱诗班在广州、香港演出。1937年应外籍作曲家A·阿甫夏洛穆夫之邀，演唱他的大型舞剧《柳堤边》中的插曲。1956年随中国文化代表团访问西欧，在罗马、日内瓦、伯尔尼、巴黎、里昂五城市举行了独唱音乐会，深得好评。

郎毓秀是抒情兼花腔女高音歌唱家。她的音色优美圆润，吐字准确清楚，行腔委婉，对语言深有考究，善于从整体上揭示歌曲内容，能够表达不同歌曲的艺术风格。她长期以来潜心向戏曲艺人学习，为探索中西结合的演唱方法作了努力。她演唱的目曲相当广泛，除擅长演唱西洋古典歌剧选曲、外国民歌和近代艺术歌曲外，中国歌剧插曲和民歌、戏曲、曲艺选段等，也都是她经常演唱的曲目。

30多年来，郎毓秀培养了一批具有一定专业水平的歌唱人才，如范竞马、古幼玲等。此外，由于她精通英、法、德等国语言，也从事有关音乐专业的编译工作。主要译著有P·M·马腊费奥蒂的《卡鲁索的歌唱方法》、I. 沃伦的《声乐应考生手册》、E. 普丽兹的《伊莉莎白·舒曼的教学法》等，并编译有《西洋艺术歌曲二十首》。

郎毓秀教授在国内外声乐界享有很高声誉。现任全国政协委员、四川音协名誉主席、成都市音协名誉主席、四川音乐学院声乐系名誉主任。近年来，多次担任国内、国际重大声乐比赛评委。

音乐教育家、作曲家常苏民教授简介

殷琼采

常苏民（1910. 3～1993. 2），山西省长治市人。早年思想进步，1925 年参加共产主义青年团；1929 年毕业于山西省立国民师范艺术科；1937 年入山西国民兵军官教导团；1941 年加入中国共产党。

30 年代初，从事革命音乐教育和创作，在太原组织音乐教育研究会，任会长。抗日战争开始即参加山西新军抗日决死队并任第二纵队“怒吼剧团”团长；之后任晋东南鲁艺音乐部主任、晋西北鲁艺音乐部主任、晋绥边区实验学校文教队主任等职。解放战争时期任西北艺校教育长兼音乐部主任。

30 年代后期至 40 年代，他在敌后异常艰苦的环境中从事音乐教育和研究工作，成绩显

著。他的《山西梆子音乐概述》作为“中国民间文艺丛书”之一，材料充实，受到音乐界的好评。该书是毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后首批问世的戏曲音乐专著，在民族音乐学术研究中具有一定的开创意义和代表性。

新中国成立后，他历任成都军管会文艺处处长、川西文联副主任兼秘书长、四川省文联副主席、音协四川分会主席、西南音专校长、四川音乐学院院长、中国音协常务理事、峨眉电影制片厂副厂长等职。曾参加中国文化艺术代表团赴蒙古、罗马尼亚、朝鲜等国访问，接待过众多外国友人、专家和港台学者。

由于“左”倾路线的影响，50年代中期和“反右倾运动”中他曾受到不公正的指责和错误的批判，在“文革”中曾遭受迫害，但他襟怀坦白，坚持真理，刚直不阿；他尊重知识，尊重人才，谦虚谨慎，平易近人，廉洁奉公，作风正派，是一位德高望重的音乐界老前辈。

中共十一届三中会全以后，他被调回四川音乐学院担任院长、学报《音乐探索》主编、教授，并兼任四川省文联副主席、音协四川分会主席、全国文联历届委员会委员、中国音协常务理事等职。曾率中国音乐家代表团赴朝鲜参加亚洲及太平洋地区艺术节。

他在繁忙的工作之余，还撰写、发表了《试论革命的现实主义和浪漫主义相结合》、《继承民族民间音乐传统，更好地反映现实斗争》、《为建设社会主义的民族的音乐文化而奋斗》等多篇论文，密切联系音乐创作实际，深刻阐述了一些值得重视的音乐理论问题。他历年来创作的大量群众歌曲和电影音乐（有的是与人合作），不少受到群众欢迎，在全国广为流传。电影音乐计有：故事片《刘胡兰》、《嘉陵江边》、《漩涡里的歌》、《姑娘的心愿》、《山城雪》、《风流千古》，舞台艺术片晋剧《打金枝》，大型纪录片《巴蜀洞天》等。这些作品具有浓郁的民族风格和地方特色，反映了时代精神风貌。

常苏民教授于1989年（73岁）离休。为表彰他在发展我国文化艺术事业方面做出突出贡献，经国务院批准，享受政府特殊津贴。1993年2月5日病逝于成都。

中国音乐年鉴·1993·

·地方音乐·

目　　录

●山西音乐专栏

专栏协调人：刘建昌　李京利

盛昌京利●**谱写新乐章　讴歌新时代**
——山西省音乐创作和社会音乐活动概述（1979～1991）

刘建昌●**黄河古乐翻浪潮**
——回顾山西民族民间音乐的发展概况

亚丁辑●**1978～1992年山西省音乐大事记**

山西省歌舞剧院艺术室●**《黄河儿女情》、《黄河一方土》创作及演出简介**

贾永珍●**山西大学音乐系概况**

苏富世●**山西戏曲简述**

李京利●**生活给了他灵感和激情**
——记作曲家李秉衡和他的创作

谱写新乐章　讴歌新时代

——山西省音乐创作和社会音乐活动概况（1979～1991）

盛昌京利

在音乐创作方面，山西省音协在与有关单位协作下，十三年来，举办了“庆祝建国三十周年”、“党和人民心连心”、“五讲四美树新风”、“煤乡之春”、“山西风光好”、“黄河杯”（第一、二届）征歌等多项征歌活动。这些征歌活动在内容和演唱形式上各有侧重，得到了广大专业、业余词曲作者的热情支持，通过评选，产生了一批深受群众喜爱的歌曲作品，如《年轻的朋友来相会》（张枚同词）、《我是个采煤的黑小伙》（张枚同词、刘德增曲）、《我爱我的称呼美》（胡苹曲）、《校园深夜静悄悄）（王悦曲）、《（煤乡之春园舞曲》（刘德增曲）、《矿山的山丹花》（张枚同词、景建树曲）、《绿荫里有我的小村庄》（赵越词）、《在你的心里，在我

的心里》（柳笛词、张耀曲）、《黄土坡上的女人》（李三处词、沈梦骏曲）等。这些作品，有的还在全国征歌中获奖。

与群众歌曲创作相比，我省在大型音乐作品的创作方面略有逊色。但党的十一届三中全会以后，仍出现了较有影响的大合唱《森林·大地·人》（刘亚瑜词，崇望、宗纲曲）、《仰望鲜艳的红旗》（杨增瑷词，崇望、宗纲曲）和小提琴协奏曲《尹灵芝》（王乃立曲）；二胡与管弦乐《走西口随想曲》（张永声、谭孝鑫、郭茂荣曲）；交响诗《在我的记忆里》（李崇望曲）、《序曲》（李秉衡曲）；交响组曲《乡音》（张文秀、张子龙曲）。这些作品经省歌舞剧院与山西大学音乐系等单位联合演出后，省电台多次播出并与中央电台、各省电台做为交换节目。1987 年，李秉衡创作的交响音画《壶口瀑布》以磅礴的气势，赞美了黄河，讴歌了中华民族不屈的精神。这部作品荣获了“山西文艺创作基金会金牌奖”。由景建树、王宝灿创作的民族打击乐与乐队《金沙滩》，运用高难度的演奏技巧，形象地再现了荒漠的古战场征战时的场面。这部作品获得了“山西文艺创作基金会铜牌奖”。

山西的歌剧创作有着深厚的基础并取得过可喜的成绩，早在五、六十年代，《不死的人》、《哑姑泉》等就曾为人们所喜爱。进入 80 年代后，省歌舞剧院歌剧团和各地市歌舞团相继创作演出了《伤痕》、《希望之火》、《老二黑离婚》、《黄河搬船汉》、《黄河人》、《静静的吕梁山》等，为我省歌剧艺术的繁荣做出了贡献。80 年代末和 90 年代初，山西省歌舞剧院大胆探索，成功地创作出了大型民俗歌舞《黄河儿女情》和《黄河一方土》，这两台歌舞曾赴江、浙、京、津、沪等地演出，受到广泛欢迎，中央电视台两次“春节联欢晚会”，分别选用了两台歌舞的片段。这是我省音乐（舞蹈）工作者继承民族民间艺术，“古为今用”的成功范例。

改革开放不仅为山西的音乐创作注入了生机与活力，同时，也极大地促进了全省音乐活动的开展。各种音乐会、歌手大奖赛层出不穷，尤以 1982 年的“人民音乐家聂耳、星海作品音乐会”、1984 年的“煤乡之春”音乐会、1989 年的“省城群众歌唱共产党大汇

唱”，1990年的“省城交响乐普及周”以及连续四届的“全省青年歌手电视大奖赛”、连续两届的“全省少儿电子琴演奏比赛”、连续两届的电视“家庭音乐会”、“农民家庭演唱会”等影响最大。1982年后，我省与华北五省市音协、文化厅（局）等单位，联合发起并轮流主办了七届“华北音乐节”。增进了五省市区音乐界之间的协作和友谊。此外，省音协还聘请著名指挥家李德伦开办了“指挥培训班”；聘请著名歌唱家于淑珍、电子琴演奏家王晓莲分别进行了声乐和电子琴讲座；聘请贾淑珍举办了两期“咽音练声培训班”；邀请美国大提琴家、南卡罗莱纳音乐学院吉塞松·罗伯特博士进行学术讲座和艺术交流等，为培养山西音乐人才做了努力。近年来，省城太原每年一届的“红五月”歌咏活动，全省各地市的“卡拉OK”群众演唱活动，对于推动音乐事业的发展和音乐活动的普及，打下了很好的群众基础。

山西音乐事业的发展与其它各行各业的进步一样，得利于改革开放和中央关于“两手抓、两手都要硬”的方针，山西民间音乐舞蹈在两届全国“三民”大奖赛中名列前茅、《中国民歌集成·山西卷》首批问世，为民族民间音乐艺术之林增添了春绿。山西音乐事业有优势，也有不足，机遇与挑战共存，我们将努力在新的历史时期谱写新乐章，讴歌新时代。

黄河古乐翻新浪

——回顾山西民族民间音乐的发展概况

刘建昌

山西位于黄河中游，是华夏古文化的重要发祥地之一。在漫长的历史进程中，山西人民脚踏着稳固而丰厚的黄土高原，面对着奔腾而激越的黄河鸣唱，代代相沿地创造了极为丰富多采的民族民间音乐。山西号称“民歌的海洋”、“戏曲的摇篮”、“吹打乐的故乡”。优雅动听的“寺庙乐”，震撼人心的“锣鼓乐”，在这里都根深叶茂，遍地飘香。下面就上述音乐品类，加以分述。

一、民歌概况

山西民歌以甜美著称，在全国颇具影响。她始终亲切地伴随着历史，从《诗经》中的“唐

风”、“魏风”，到唐宋“曲子”和明清“小曲”，无不渗透着黄河儿女的心声与浓郁的黄土风情。特别是民主革命以来，在山西涌现了大量反帝反封建的新民歌，这些新民歌，为革命推波助澜，有力地促进了历史的发展。因此，在中共的领导下，早在抗日战争时期，在山西就出现了《晋绥民歌集》和《晋冀鲁豫民歌集》，这是抗日根据地的许多老音乐家们共同采集的结晶。这些民歌，在40年代毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》后，所掀起的“新秧歌运动”中，都发挥了巨大的作用。不仅许多新秧歌剧和表演唱等，大量地运用了这些民歌，而且不少著名的大歌剧，如《小二黑结婚》、《赤叶河》、《刘胡兰》等剧的音乐，都根植于这些民歌。建国初期，中央音乐学院音乐研究所的晓星等同志，来山西采集了“河曲山曲”，并由人民音乐出版社出版发行了《河曲民间歌曲》，扩大了山西民歌在全国的影响。接着由省音乐工作组的同志们陆续编辑出版了《山西民歌选》第一集和第二集以及《祁太秧歌集》和《山西民歌四十首》等民歌集。从此，《绣荷包》、《一根扁担》、《跑旱船》、《交城山》，特别是用晋中秧歌填词的《妇女自由歌》等山西民歌，都响遍了全国。这使全国的许多音乐家、歌唱家和广大听众，深深地爱上了山西民歌。因此，在全国音乐界的许多优秀音乐作品中，都渗透着山西民歌的精髓。甜美的山西民歌，在全国的许多音乐会中，都不时地出现，特别是著名歌唱家郭兰英所唱的山西民歌，更是家喻户晓。党的十一届三中全会以后，为了弘扬民族文化，1979年文化部和中国音乐家协会联合发出了关于收集、整理民间歌曲的通知，山西音乐界闻风而动，立即组成了《中国民间歌曲集成·山西卷》编辑部（主编：$\boxed{\text{张沛}}$，副主编：刘建昌，陈家滨），他们踏遍了黄土高原，发动了全省各地的音乐工作者，苦战了四年又七个月，共收集了15000余首民歌。根据质量高、范围广、品种全的编纂原则，先筛选了2400首民歌，编印了六册初选本。在此基础上，又反复精选，精心编纂，终于编成了《中国民间歌曲集成·山西卷》。该卷本在全国是第一家交稿，全卷共精选了各类民歌1374首。其中有晋北“山曲”、太行

“开花调”、黄河“夯号”，晋中等地的“秧歌”，各地“小调”以及古老的民歌套曲“审录”、“昆曲”、“大腔”等。这数以千计的民歌，都充满了高原风和黄河情，都放射着三晋文化的独特芳香。此外，编选者还通过“概述”、“释文”、“民歌分布图”等加强了文化背景的描述。又通过80余幅图片和“地区曲目索引”、“题材索引”等，增加了读者多层面地了解其文化内涵的角度。这使民歌作为一种社会文化现象“立体地”呈现于读者的面前。这部民歌集成，已于1990年由人民音乐出版社出版发行。

《民歌集成》完成后，编辑部的同志们，又陆续选编了《山西民歌300首》（由北岳文艺出版社出版），并把这300余首民歌制成立体声盒带（由太平洋音像出版社出版）；《山西民歌精选》（五线谱附简谱，由人民音乐出版社出版）等。随之各地、市也陆续编印了不少民歌集，计有：《河东民歌集》、《临汾民歌集》、《吕梁民歌集》、《晋中秧歌集》、《忻州民歌集》等。这使山西的民歌的搜集整理活动，蔚然成风。随着民歌的收集和编纂，各地还举办了不少“民歌演唱会”和“民歌比赛会”，透过这些活动，发现和培养了不少优秀民歌手。如：保德县的杨爱珍在全国举办的首届“三民”大赛中，以一曲沁人心肺的《走西口》，获得了全国民歌比赛的大奖。随着民歌实践的活跃，又带来了学术活动的高涨。近年来不少同志倾心研究，写出了不少有关民歌的探索性的文章。例如：关庆顺有关“晋中秧歌”调式音阶的研究文章、刘铁铸的“河曲山曲”研究文章，闫定文的“祁太秧歌”研究文章，樊家成的“开花调”研究文章，孙秀华的“黄河号子”研究文章等。此外，洪飞、张沛、刘建昌、陈家滨、常士继、杨明锁、王滨、梁铁锁等同志，也从不同角度写了一些有关民歌的研究文章。这使民歌活动由实践走向理论，从而提高了民歌发展的品位。理论研究的高涨，必然唤起创新的热潮。山西省歌舞剧院近年来创编的轰动全国的优秀歌舞《黄河儿女情》和《黄河一方土》以及近年来在全国两届“三民”大赛中都获得大奖的优秀歌舞《元霄夜》和《小二黑结婚》等，都是在这样的背景下产生的。上述这些歌舞，

所用的歌和音乐以及舞蹈写意，都是以山西民歌为基调而加以创新和发展的。可以说，这是山西的艺术家们近年来热爱民歌、学习民歌和研究民歌的可喜结晶。更可喜的是，这些优秀歌舞不仅在国内各地演出，而且多次应邀出国演出，这使山西民歌不仅轰动了全国，而且又冲出了亚洲，走向了世界。

二、民间器乐

山西的民间器乐，以历史久、质量高、品种多在全国著称。这里有技艺高超而遍地开花的**“吹打乐”**；有清风扑面而沁人心肺的**“丝竹乐”**；有震撼人心而气势宏伟的**“锣鼓乐”**；同时，古雅的**“五台山佛教音乐**和古朴的**“恒山道教音乐”**，在新的历史时期，也发出新的光华和异彩。

“吹打乐”在三晋大地班社林立、遍地生辉。早在建国初期，在全国举办的第一届“民间艺术会演”中，晋北吹打乐《大得胜》，就在全国评比中名列前茅。其艺人们过硬的演奏技艺和那充满高原风而扣人心弦的乐曲，曾给全国艺术界留下了深刻的印象。接着，省音乐工作组的刘建昌、刘子贞和田晓敏等同志，就着手收集、整理、出版了《山西民间器乐曲选》。该曲选把晋北的民间器乐套曲《大得胜》与《八大套》提供给了全国艺术界，从而引起了全国艺术界对山西吹打乐的注目。有不少艺术团体曾先后来山西聘请从事吹打乐的演奏高手。例如：多年来在国际国内曾多次获奖的笙、管、唢呐演奏家胡天泉、尹二文、闫海登和张极贵等，都是出自晋北的民间艺人。他们在国际国内所演奏的曲目，大都是山西民间乐曲的加工和提炼。“十年动乱”使民乐活动走向了“低谷”。“文革”后，为了抢救民族音乐遗产，1978年省音乐工作室的刘建昌、陈家滨等同志，奔赴佛教圣地五台山，对该名山的“寺庙音乐”，进行了较深入的调查和采录工作，并写出了《五台山寺庙音乐调查报告》，编印了《五台山寺庙音乐》专集。这又引起了全国艺术界对五台山佛教音乐的关注。与此同时，他们又集

中和走访了晋北一带的名艺人，重新采录了《八大套》、《大得胜》、《大按鼓》等著名套曲和《二人台》曲牌等丝竹乐。使由“十年动乱”所扼杀的民间音乐活动，又重新活跃了起来。随着《民歌集成》的完成，1985年，山西又组成了《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》编辑部（主编：刘建昌，副主编：任得泽、孙秀华、景蔚岗）。为了搞好《集成》，他们又踏遍了三晋大地，发动了全省各地的音乐工作者，首先进行了深入的普查和发掘工作。接着又进行了大量的录音，录像和采访工作。在此基础上，先由各县陆续地编出了50余个“县卷”资料本；接着在“省卷”编辑部的统一规划下，全省12个地、市，都陆续地完成了“地、市卷”资料本的编纂任务。这就为编好“省卷”，打下了扎实的基础。在《集成》工作开展过程中，各地、市、县都举办了不少次“吹打乐比赛会”和“锣鼓乐比赛会”。通过这些活动发掘了不少好的曲目和涌现了大批优秀演奏人才。特别是在省城太原举办的数次“吹打乐大赛”和“锣鼓乐大赛”，都通过电视的传播，轰动了全省，也波及到全国。近几年来，山西的“锣鼓乐”在全国名声大震。那气吞山河的“威风锣鼓”和令人振奋的“太原锣鼓”，不仅轰动了全国“农运会”，而且震撼了首次在北京举办的“亚运会”。在1991年太原举办的“国际锣鼓节”中，来自山西各地的20余种锣鼓乐，全部获得了“金杯”奖。特别是吕梁山区的“岳村钣子”，在表演中艺压群芳，从而博得了国际国内与会者的一致赞扬。同时，名扬全国的“绛州鼓乐”，又在1992年全国举办的第二届“民族民间音乐舞蹈”大赛中，以一曲威武壮观的“秦王点兵”，获得了全国民乐比赛的大奖。此外，为了搞好《集成》，省音乐舞蹈研究所，又着手组建了“五台山佛教乐团”和“恒山道教乐团”。1989年在香港举办了首届“国际佛教音乐研讨会”。为使会议开得更为完满，“五台山佛教乐团”应邀赴香港进行了公演。那古雅而纯真的佛乐，在“沙田大会堂”一鸣惊人而轰动了香港，从而博得了香港听众与来自世界20余个国家有关的学者们的一致赞扬。1990年在北京又举办了首届“中国佛教道教音乐周”。山西的“五

台山佛教乐团”和“恒山道教乐团”，都应邀赴京。虽然音乐周因故未能正式公演，但他们那过硬的演奏技艺和动人心弦的古雅乐曲，已使首都和来自全国各地的音乐家们赞不绝口。1992年，“佛乐团”又应邀赴英国参加了“国际民族音乐节”的演出。又得到欧洲音乐界的好评。目前，该乐团又应邀赴深圳，在1992年底举办的“中华大庙会”上，为祖国的经济振兴，而吸引着中、外游客。

随着民乐活动的蓬勃发展，理论和学术活动，也在逐步地兴盛。为了搞好五大音乐《集成》，1985年山西组建了“音乐舞蹈研究所”，并创办了《音乐舞蹈》理论专刊。八年来该刊立足山西，放眼全国。共出刊了16期，发表了近百余篇有关民歌、民乐、曲艺与戏曲，以及佛、道音乐的探索性的文章。并通过该刊，组织和培养了一支初具规模的研究队伍。在百余篇文章中，有不少文章引起了全国音乐界的注视。例如：武艺民、寒声、刘建昌、任得泽等同志关于“道教音乐”的研究；陈家滨、刘建昌、韩军、任得泽、孙秀华等同志关于“佛教音乐”的研究；景蔚岗、孔繁洲、韩军、杨明锁等同志关于“民间器乐”的研究等，都曾在全国音乐界产生了一定的影响。为了更好地发展山西的“锣鼓乐”，近年来在山西又组建了“三晋锣鼓学会”。该会不久前曾发动了不少学者，在省委宣传部的直接指导下，精心编纂了《三晋锣鼓荟萃》一书。该书中不仅收入了山西的许多种优秀锣鼓曲目，而且又收了不少篇有关“三晋锣鼓”的论述性的文章。这一切，都使山西的民乐活动，从实践到理论，又登上了一个新的台阶。

《中国民族民间器乐曲集成·山西卷》，目前正在紧锣密鼓的声浪中抓紧编纂。相信这部《集成》的面世，更会使三晋古乐的发展，象波涛翻滚的黄河，一泻千里，且一浪高过一浪。

三、三晋曲艺

曲艺在山西既历史悠久，又品种繁多。从和宋代“鼓子词”一

脉相承的襄垣“鼓儿词”，到明清以来的各类“大鼓”、“琴书”、“三弦书”和“道情”、“坐唱”、“走唱”等，真是名目纷呈，遍布三晋。每一个曲种，都和当地的地方语言、地方音乐以及民风、民情、自然风韵结合得十分紧密。

山西是革命老区，而曲艺又是极好的宣传武器。故早在抗战时期，各抗日根据地，就利用各地的曲艺，编唱了大量的新书目。例如：在太岳区，曾利用“沁州三弦书”，编唱了“减租减息”、“捉特务”等；在太行区，曾利用“露安大鼓”，编唱过“小二黑结婚”、“刘巧儿告状”和“找对象”、“劝闺女”等；同时，在晋绥区的临县，离石和太行区的襄垣、武乡等县，都分别成立了不少“盲人爱国宣传队”。他们都编唱了大量的新书目，并不辞劳苦地爬山涉水，走乡串户，为抗日救国而到处演唱，曾起到了较大的宣传民众、教育民众和组织民众的作用。建国后，山西的曲艺工作者，又继承了这一优良传统。如：“女英雄刘胡兰”、“歌唱董存瑞”、“林海雪原”以及“知识青年刘小芳”、“战天歌”等新的书目，在各地的曲艺中纷纷涌现，这些扣人心弦、催人奋进的新书目，象春风送暖一样，吹遍了黄河沿岸。在50年代，刘炳玲学唱的“露安大鼓”——“拙老婆”就名扬三晋，并在北京引起了反响。到70年代，随着全国举办的曲艺调演，山西的“露安大鼓”、“晋南道情”、“翼城琴书”和“晋北道情”等曲种，都带着新的书目，登上了全国的曲艺乐坛，从而又扩大了山西曲艺在全国的影响。1985年，山西组建了《中国曲艺音乐集成·山西卷》编辑部（主编：屈彦男，副主编：王怀德、苏友谊、蒋清奎）。为了编好《集成》，他们不断地上山下乡，组织和发动了全省的曲艺工作者，通过深入细致的普查，在三晋大地，发掘出40余个曲种，目前，这40余个曲种，都分别录音、录像，并都按省卷编辑部的要求，完成了各个曲种的编纂任务。随着集成工作的开展，各地又举办了“曲艺会演”和“曲艺比赛”等活动，这都为发展本省的曲艺和搞好集成，起到了良好的作用。1986年，全国举办了“新曲目曲艺大奖赛”，山西的“露安大鼓”，以一曲“醋为媒”，在

全国曲艺评奖中，名列前茅。1989年在山西长治市，又举办了“长治杯全国曲艺比赛”。“露安大鼓”又以一曲《九月九》获得了创作、编曲和表演一等奖。此外，在曲艺的理论研究方面，也相应地得到了发展。几年来在省艺术馆主办的《艺术辅导》专刊上，曾先后发表了尹小寒、王怀德、刘炳玲、刘殿春、刘建昌等同志的近20余篇有关曲艺的研究文章。在全国举办的两次曲艺理论研讨会上，苏友谊、王怀德等同志的论文，都引人注目，在全国曲艺界颇有影响。

1978～1992年
山西省音乐大事记

亚　丁辑

1978年

5月　省音协在纪念毛泽东同志《讲话》发表38周年时恢复了活动。这是粉碎“四人帮”后我省音乐界的一件大喜事。

1979年

10月　《山西歌声》在中华人民共和国建国30周年的光辉十月里复刊。《山西歌声》是音协山西分会主办的，以发表创作歌曲为主的综合性音乐月刊。

1980年

4月　省第四次文代会于4月3日在太原举行，历时14天。会议期间，举行了音协山西分会第二次会员代表大会。通过无记名投票，选出理事60名，洪飞当选为主席，张一非、曹克、

张沛、史掌元当选为副主席。

11 月　音协山西分会和省歌舞剧团主办的“交响音乐会”于 11 月 22—24 日在长风剧场举行。由省歌交响乐队演奏，特邀著名指挥家李德伦指挥，著名小提琴家盛中国担任独奏。

1981 年

3 月　历时两年多的《中国民歌集成》（山西卷）的编选工作已结束并已基本定稿。根据文化部和中国音协“质量高、品种全、范围广”的要求，在一万余首民歌中，精选出各类优秀民歌 1500 首。

1982 年

9 月　由文化部主办的“全国民族器乐独奏观摩演出“（北方片）在济南隆重举行，省歌唢呐独奏演员王高林获优秀表演奖。

1983 年

5 月　由中国煤矿文化宣传基金会、音协山西分会等十单位联合举办的“煤乡之春”音乐会，于 5 月 26 日晚起，在湖滨会堂、西山矿务局礼堂、官地矿坑口举行，音乐会受到广大群众特别是煤矿工人的热烈欢迎。

9 月　由华北五省、市、区文化局、音协分会共同举办的第二届华北音乐节——“晋阳之秋”音乐会，于 9 月 17 日上午在太原市长风剧场开幕。“晋阳之秋”音乐会是继“海河之春”音乐会之后，对华北五省、市、区音乐创作和表演的又一次大检阅。

1984 年

10 月　10 月 9——12 日，日本埼玉县民间歌舞团抵晋并作访问演出。日本艺术家们精湛的表演和浓郁的民族风格，获得观众热烈的掌声。12 日上午省城文艺界在迎泽宾馆举行了盛大的联欢会，宾主欢聚在欢乐和友谊的海洋中。

1985 年

1 月　根据我省音乐事业发展的需要和广大音乐工作者的要求，《山西歌声》自本年 1 月起，更名为《黄河之声》。更名后的《黄河之声》为 16 开 32 个页码。

4月　省歌舞剧院友好演出团，于4月初赴日本埼玉县进行友好访问和演出。他们为日本观众演出了一台有浓厚山西地方色彩的音乐舞蹈节目。

6月　省文化厅、省音协联合举办人民音乐家聂耳逝世50周年、冼星海诞辰80周年、逝世40周年纪念活动。月初举办了聂耳、星海作品演唱选拔赛。21—24日举办了聂耳、星海作品音乐会，省歌演唱星海的《牺盟大合唱》，这是建国以来全国范围内第一次完整地演唱这组合唱曲。

1986年

12月　在文化部、广电部联合举办的“1986年全国民间音乐舞蹈比赛”中，我省成绩显著，获奖数量最多，高等次数量也最多。杨爱珍独唱《走西口》和向阳、侯彩萍的双人舞《元宵夜》获大奖；其余的节目获一个一等奖、五个二等奖和四个三等奖。

1987年

7—10月　省歌舞剧院创作演出的大型民间歌舞《黄河儿女情》，自7月份在五届华北音乐舞蹈节“离宫之夏”首演以后，又连续在省首届民间艺术节、京津舞台上与广大观众见面并引起轰动。

1988年

9月　音协山西分会第三次会员代表大会，于9月6—8日在太原隆重召开。百余名代表欢聚一堂，总结回顾了第二次音代会以来的会务工作；通过了音协山西分会章程草案；选举产生了新的理事、常务理事和领导班子。张一非当选为主席，王盛昌、贾永珍、张沛、李崇望、李秉衡、刘建昌当选为副主席。

1989年

3月　为配合在香港召开的“国际佛教音乐研讨会”，应香港区域市政局和沙田大会堂的邀请，“中国五台山佛乐团”，于17—18日在香港沙田大会堂演出了两场五台山佛教音乐，受到参加“国际佛教音乐研讨会”的中外专家和港澳同胞的热烈欢迎。

5月10—20日　省“第二届民间艺术节”在太原举行。此次

艺术节无论在演出规模上，还是在艺术质量上，都大大地超过了上届。

省歌编创的山西民间系列舞蹈《黄河一方土》，于艺术节期间呈现于舞台，受到了各界的赞扬与关注。

1990年

4月　太原煤气化工公司李林山，在全国青年歌手电视大奖赛中，获业余组美声唱法二等奖。

9月　太原锣鼓、临汾威风锣鼓在11届亚运会开幕式上，做了精彩的表演，受到国内外人士的好评。

1991年

4月　《中国民歌集成·山西卷》正式出版。

9月　规模盛大的省国际友好交流周、省首届国际锣鼓节和中国第二届民间艺术节，下旬在太原举行。来自国内外的30多个艺术团体，表演了精彩的节目。

10月　由省音协和太原市南城区少年儿童活动中心组建的“小黄鹂合唱团”，参加由文化部等单位主办的“第三届北京合唱节”，获少儿组一等奖。

1992年

6月　山西大学音乐系教师宋立忠，在第五届全国青年歌手大奖赛中，获专业组美声唱法二等奖。此次获奖级别是近十年来我省专业歌手在该项比赛中最高的一次。

《黄河儿女情》、《黄河一方土》创作及演出简介

山西省歌舞剧院艺术室

1987年和1989年，在中国歌舞艺坛上，先后出现了《黄河儿女情》和《黄河一方土》两台民族歌舞晚会，这是由山西省歌舞剧院为弘扬民族优秀文化而创作和演出的黄河艺术姊妹篇。这两台晚会上演以来，受到社会各界的承认与欢迎，轰动了长城内外大江南北，在一度被狂歌劲舞占领的舞台，为民族歌舞艺术夺回了一席之地，同时，誉扬海外，好评如潮，被社会公认为是继《丝路花雨》后，歌舞艺术的第二个高峰。《黄河儿女情》、《黄河一方土》上演以来，经久不衰，两台晚会共演出近两千场。

山西素有“戏曲摇篮”，“舞蹈之乡”，“民歌海洋”之称。山西省歌舞剧院于1954年建院

以来，就根植于民间艺术的沃土之中，已有记载的两万多首山西民歌，各地区丰富多采的民间舞蹈，为创作这两台晚会提供了可靠的艺术资源，剧院里一批有坚实生活基础的创作人员，通过30多年的辛勤积累与苦心探索，为创作的成功奠定了基础。改革开放，使山西省歌舞剧院真正走出了一条自己的艺术道路，在舞台上绽开一枝民族艺术的奇葩。1987年7月，在华北区第五届音乐舞蹈节上，《黄河儿女情》首演获得巨大成功，同年9月应邀赴北京、天津等地演出，在全国艺术界又引起强烈反响。中央文化部，中国音乐家协会，中国舞蹈家协会，中国艺术研究院，中央电视台、北京舞蹈学院、中国音乐学院等部门及院校的著名专家教授吕骥、李焕之、吴晓邦、舒巧、邓在军、阎肃、王曼丽、胡尔岩、黄振炎等，都高度评价了《黄河儿女情》的艺术成就。国庆38周年在首都人民大会堂专场演出后，得到文化部的嘉奖。1988年初，获龙年春节全国文艺节目展播一等奖。1991年获省第二届文艺创作金牌奖。1992年获中央文化部文华奖。

继《黄河儿女情》之后，1989年5月又推出了民俗系列舞蹈《黄河一方土》并又获巨大成功。如果说《黄河儿女情》是以传统艺术与当代审美意识完美结合而闯出的一条新路，则《黄河一方土》是以民俗事象入舞，填补了舞蹈创作的一项空白。《黄河一方土》以民俗为表象，集中地反映了黄河岸畔女人一生中的几个重要生活片断，从深层次上发掘人生、土地、生命的主题。从内容上以时序排列，全剧分为“闺女篇”、“新婚篇”、“婆姨篇”三个篇章共九段舞蹈，首尾相应，浑然一体，但又可独立成章。华夏民俗事象的古朴诙谐，山西民间音乐舞蹈的绚丽多姿，相映成趣，每段舞蹈又各领风骚，别具特色：有的活泼轻松，有的幽默风趣，有的深沉凝重。在创作中，首先提出以“民族的风格，地方的风采，时代的风韵”为指导，以“观赏性，艺术性，思想性”为构思依据，以“土美、丑美、怪美”的艺术手法，把原始的民俗风貌，提高到艺术高度上来，使观众看到的是一幅熟悉而又新鲜，比生活中更美、更有情趣的黄河民俗画卷。这台晚会贵在奇特，正

如观众所评价的："整个晚会，土而又土，俗而又俗，美而又美"。"土中有浓厚的韵味，俗中有高雅的情趣，丑中有悦目的美感"。致使《黄河一方土》在创作上及表演上，达到了黄河歌舞艺术新的高度。

《黄河一方土》1989年5月获山西省第二届民间艺术节金杯奖，1989年10月获中国国庆40周年全国地方台文艺节目展播一等奖，1990年获全国"星光杯"一等奖及编舞一等奖双项奖。1990年全国春节晚会上选用了《黄河一方土》中的"说媒"、"洞房"、"婆姨"三个片断串联而成的舞蹈集锦《瞧这些婆姨们》，被评为晚会中最受欢迎的节目第一名。

《黄河儿女情》、《黄河一方土》演出几年来，在社会上引起强烈的反响，曾代表山西政府慰问团赴江、浙、沪等地演出，倾倒江南观众。曾应第十一届亚运会的邀请，赴北京进行演出，曾应香港，新加坡的邀请，参加盛大的庆祝活动进行演出，获得巨大的成功。香港总督卫奕信，新加坡总统黄金辉先生，总理吴作栋先生，资政李光耀及各部部长都亲临观看了山西省歌舞剧院的演出，并亲切接见了演员，对演出给予高度评价，通过电视转播，据新加坡电视台统计，东南亚约有六百万人看到了演出。

《黄河儿女情》、《黄河一方土》上演以来，海内外主要的报刊、杂志都以大篇幅发表评论及剧照，先后有人民日报，北京日报，光明日报，文汇报，人民日报海外版，中国日报英文版，美国《舞蹈杂志》，《舞蹈》、《中国报道》英文版，江、渐、沪的主要报刊都发表了评论；香港的演出，《大公报》、《文汇报》、《华侨日报》、《星岛日报》、《东方日报》、《新晚报》、《星报》以及新加坡的《联合早报》等报刊、杂志发表评论及报道近千篇，高度赞扬了这两台晚会："在舞蹈史上具有里程碑意义"，"融合中外手法而具震撼力"，"座上客如痴如醉"。观众陶醉于它的情，折服于它的美，晚会给观众留下深刻印象。

这两部作品得以成功，是与省委、省政府给予关怀与支持，山西日报、山西电视台及各界朋友的帮助与协作，文化厅领导给予

具体的指导与关怀分不开的。更重要的是剧院的一班创作人员，在院领导直接参与创作下，发挥了创作人员的集体智慧，即“大兵团作战”，从构思乃至每一处细节，在创作组统一的审美焦点上，高标准严要求，靠创作人员执著的共同追求，不断修改，不断完善，才使得这两部作品经受了国内外观众及舞台实践以及票房的考验，数年来还从未被冷落，从而证明它具有民族艺术的强大生命力。

在一班创作人员中，有的是名望及艺术造诣甚高的艺术家，有的是中年有成就的艺术家，有的是才华出众的青年编导家，他们多年来生活在这块土地上，与它同呼吸共命运，把一生的积累与感受全部融入了这两部作品中，舞蹈编导王秀芳、岳丽娟、唐俊桂、张继刚，作曲家张文秀、李秉衡、刘德增、景建树，词作家赵越、安世彪，舞美设计王良、赵润才等，都是创作队伍的中坚。同时省音乐舞蹈研究所作曲家张沛，省文化厅创作室、舞蹈编导冯玉梅等艺术家，也为作品的成功作出了积极的贡献。

目前，为适应国内外文化市场的需要，院领导再次提出对其中剧目作出进行修改补充的要求，使这两部作品千锤百炼，更臻于完美，为弘扬民族文化取得更大成就。

山西大学音乐系概况

贾永珍

山西大学音乐系是我国在普通大学中，设立培养专业音乐人才较早的系，也是山西省唯一培养专业音乐人才的本科系。它的前身是成立于1958年的山西艺术学院音乐系。当时的山西艺术学院设音乐系、美术系和戏剧系，各系均分本科与中专科，另设有舞蹈中专科，在校学生近五百名。1962年，学院下马，音乐系和美术系合并到山西大学成立艺术系，学制五年，仍以培养专业人才为主。1990年，经山西省教委批准，艺术系又分为音乐系和美术系。

50年代末，音乐系建系时，无论教学条件和教学设备都比较简陋，但却有一支年富力强，业务水平较高的教师队伍。他们之中有本省的张怀绵、高铁军、刘子贞、郭茂荣、任涛等，

更多的是来自全国文艺团体和音乐院校的教师和毕业生，如孟亨全、宋国彬、张相影、潘醒华、严福保、刘守钰、杨通六、何悟春、王永清、李阴华、张永声、袁丽蓉等，他们为音乐系的建设做出了贡献，为音乐系以后的发展奠定了坚实的基础。

60年代初，由于办学体制的改变，教师队伍也有了较大的变动，一些著名的专家和音乐院校的毕业生，如邓映易、陈幽华、刘建昌、于立、王迺立、黄万品、王毓华，梁世侃、陈桂华、谭孝鑫、张小㚤、樊家城等相继调来，更加强了师资队伍的力量，使教学质量有了比较明显的提高，为山西培养出了一批合格的音乐专业人才。如今，他们已成为山西音乐界的骨干力量。

“文革”期间，曾排练演出过钢琴伴唱《红灯记》和钢琴协奏曲《黄河》。师生集体创作演出了大合唱《红日照遍太行山》，在省内影响较大。这一时期曾招收过工农兵学员。

1977年，高等院校招生制度恢复后，招生人数增加，办学规模也增大，招收的新生基础较好，教学工作走向正规化。特别是党的十一届三中全会后，改革开放给音乐教育事业带来了生机。进入80年代后，在教学改革、科学研究、艺术实践等方面都取得了前所未有的成绩。

在教学改革中，首先根据山西省的实际情况，制订了新的教学大纲，并修订了教学计划，选用和编写了各科的教材，使教学工作进一步科学化和规范化。

在专业设置上，根据山西省长期以来各类音乐师资匮乏的情况，增设了以培养中学音乐教师为主的音乐教育专业，并举办了以培训在职中学音乐教师的二年制成人大专班。

在本科学生四年制学制的基础上，试行中期选拔制，把竞争机制引入教学中，收到了很好的效果。

教师在搞好教学的同时，积极开展学术活动和科研工作。全国举办的一些重要学术会议和教学研讨会，均派教师去参加。国内的一些著名专家教授，如李德伦、严良堃、韩中杰、汪毓和、王铁锤、应诗真、于吉星等同志，都分别来系进行过讲学和指导。著

名小提琴演奏家盛中国被聘为兼职教授。国外如美国南卡大学、美国耶鲁大学等的专家教授也先后来讲学和进行学术交流。

1985年以来，音乐系教师在国家和省级以上刊物发表学术论文和各类作品近二百余件，出版了有影响的著作，如梁世侃副教授的《琵琶的演奏与练习》、严福保教授的《详注赛茨小提琴协奏曲五首》、邓映易教授翻译出版的《黄河儿女情》（中译英）以及陈剑一副教授的《手风琴复调乐曲选》等。梁世侃副教授的琵琶制作，获得了国家发明专利。

对中青年教师的培养提高，具有长远的战略意义。多年来，音乐系有计划地送中青年教师到中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院、四川音乐学院和天津音乐学院等院校进修、观摩。先后有近三十多名毕业生分别到美国、英国、加拿大、日本、奥地利等国留学深造。

90年代，音乐系在教学管理、课程设置、专业调整、教学内容和方法、教学质量评估、考试办法、招生制度、教学实习以及青年教师的培养和提高等方面，进行了有效的改革和探索，教学秩序井然有条，教学水平和质量不断提高。毕业生受到社会的欢迎，分配供不应求，社会各界对音乐系的教学给予较高评价。

近年来，师生参加了省和全国的一些重要比赛和会演，均获得较好的成绩。

1990年11月，在山西太原举行的由北京、天津、内蒙、山西、河北五省市联合举办的《第七届华北音乐舞蹈节》上，音乐系九〇届理论作曲专业毕业生创作的交响乐作品音乐会（由山西省歌舞剧院交响乐团演奏），引起强烈反响，受到与会代表以及著名作曲家黎英海、卢肃等同志的一致好评，并充分肯定了音乐系的教学成绩和办学方向。

音乐系自己培养、毕业后留校任教的青年教师宋立忠，在1992年全国青年歌手“五洲杯”电视大奖赛中，获得了专业组美声唱法第二名的好成绩，充分显示了音乐系的教学实力。

音乐系还十分重视社会办学，举办了课余少儿音乐小学，和

太原市青年宫联合举办了山西省艺术培训中心。为提高国民音乐教育水平，做出了积极的贡献，受到青少年音乐爱好者的欢迎。

三十多年来，音乐系培养出了近千名音乐人才，他们有的在国家和省、地、市文艺团体工作，有的在大中专艺术院校任教，也有的在影视、电台、新闻出版、音乐研究部门工作，还有的在厂矿企业以及中学、师范工作。他们已成为山西音乐界的一支主力军，为山西的音乐事业做出了和正在做出贡献。

音乐系现有教职工六十二人，其中教师五十人，现任系主任为贾永珍副教授。

教师中有教授二人，副教授十五人，讲师二十一人，助教十二人。中青年教师占百分之七十五以上。有全国音协会员十一人，省音协会员三十五人。

音乐系现设理论作曲、管弦乐、民族器乐、键盘、声乐等五个教研室。有理论作曲、音乐学、声乐、长笛、双簧管、单簧管、巴松、园号、小号、长号、小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、手风琴、钢琴、竹笛、唢呐、笙、琵琶、古筝、扬琴、二胡、音乐教育等二十多个专业方向，全系现有学生二百零二人。

开设课程，除专业课和专业理论课外，专业共同课有：音乐基础理论、视唱练耳、和声学、曲式与作品分析、变调、歌曲写作、音乐欣赏、中国音乐史、外国音乐史、民族民间音乐、艺术概论、合奏、合唱等。

音乐系的办学条件逐年在改善，现有图书资料室、音像资料室和教具室。有五个教室，有琴房七十五间，钢琴六十多架，全套管弦乐器、民族乐器和电声乐器，基本保证了教学和艺术实践活动的正常进行。

音乐系多次被评为省、省高校工委和校的先进单位。目前，全系师生正在邓小平同志南巡讲话和党的十四大精神鼓舞下，团结一致、进一步解放思想，实事求是地进行深化改革、开放，破除迷信、努力拚博，为把山西大学音乐系办成全国同类系科的上游水平而努力工作。

山西戏曲简述

苏富世

山西戏曲，历史悠久，源远流长，从孕育、形成到成熟，走过一条漫长而辉煌的发展道路。上古时代著名的《击壤歌》、《康衢歌》就产生在传说中的尧都（今临汾）一带。正是在此基础上，春秋晚期，出现了举世闻名的大音乐家师旷。从长治、太原战国墓葬出土的乐俑、编钟看，音乐、歌舞活动已具一定规模。

进入汉代，山西为京畿之屏障，经济繁荣，文化发达，歌舞、百戏十分兴盛，王公贵胄们常以“角牴诸戏炫耀之”，以至“家人有客，尚有倡优其变之乐”。（《盐铁论·崇礼》）。晋南出土的彩陶百戏楼与歌舞乐楼模型上歌儿舞女表演正酣的生动情景，反映了这一时期歌舞艺术繁荣昌盛的局面。

到了北魏，拓跋氏当国，山西为京都所在地，这时歌舞、百戏演出运用了大曲：天兴“六年冬，诏太乐总章鼓吹，……以备百戏。太宗初，又增修之，掇合大曲，更为钟鼓之节”（《魏书·乐志》）。

隋、唐时代，歌舞、百戏日趋成熟，首先在山西上党、河东、并、代等地，相继出现了滑稽戏和歌舞戏。当时流行的《踏摇娘》，在并、代演出时具有了自己的特点：“……演其曲而被之管弦，因写其妻之容，妻悲诉，每摇其声，故号踏摇云。并、代优人照改其制度，非归旨也”。（唐杜佑《通典》）。有歌，有舞，有故事，当是一出成熟的歌舞戏了。

此时，民间俗曲十分发达，这是戏曲音乐唱腔的主要来源。《相和歌》、《敕勒歌》、《北歌》、《源土令》、《落梅风》等，在流行过程中被后来的元、明戏曲吸收为曲牌、唱腔。

赵宋王朝建立后，包括山西大部分地方在内的中原地区出现了一个和平稳定的社会环境。特别是入金以后，由于女真族对山西的统治开发，并州、平阳、绛州、蒲州，成为重要的商业城市，呈现出一派“骅骖之所奔驰，商旅之所往来，轮蹄之声，尽夜不绝”。（乔逢辰《金文最》）。这种繁荣景象，促进了民间艺术的发展，歌舞、说唱、杂剧，得到了进一步的繁荣，著名的诸宫调就是在这时由泽州的孔三传首创出来的，为董解元写得《西厢记》提供了极完美的艺术形式。对南戏、北杂剧音乐唱腔的形成起了重大作用。

入元以来，统治阶级一仍宋、金旧旨，将山西划为中书省，视为“腹里”之地，列为经济的重点开发区，使平阳很快成为中国北方经济、文化重镇，各种艺术异常发达，官僚士族一时蓄养家乐成风，散乐演出遍及各地。从洪洞广胜寺现存的大行院演出的大型壁画看来，其演出形式比之宋、金杂剧院本更加成熟，除在角色、行当上突破了“五花爨弄”外，特别反映在乐队建制上出现了司鼓、拍板、吹笛的乐手，成为完善的元杂剧演出形式。

伴随着元杂剧的发展，产生了以白朴、郑光祖、罗贯中为主

体的、在中华戏曲发展史上有影响的一批艺术家。

朱明王朝统一中国以后，由于山西未受元末战争的破坏，社会安定，经济富足，为戏曲艺术的继续发展奠定了基础。随着历史上有名的洪洞大槐树移民与明中叶以后山西商人外出经商活动，为山西戏曲传播、交流、提高作出了积极贡献。这时，南方的弋阳腔、青阳腔、昆山腔也先后传入山西，沁水人樊杜中所作《东岳庙赛神曲》中写道："台上弋阳唱晚晴，台前百戏闹童婴，博郎鼓子琉璃笛，山路东风处处声"即是生动写照。

正当北杂剧余绪未绝，昆、弋腔方兴未艾的时候，在山西、陕西、河南交界的三角地带，出现了一种新的戏曲声腔剧种。这一声腔剧种，继北曲"腔少字多、腔高板急"的特点，借鉴了昆、弋腔娴熟的艺术技巧，采纳了青阳腔的滚唱及锣鼓杂戏编词创腔的艺术手段，吸收了当地老百姓喜闻乐听的民歌、俚调，摒弃了传统戏曲音乐僵化的曲牌联套的旧习，以上、下两个基本乐句为基础，通过慢、中、快、散巧妙的节拍变化与节奏处理，演绎出一套生动活泼的板式变化体唱腔，易唱易学，最善表现戏剧情节的起伏跌宕与剧中人物的感情变化，深受广大戏曲观众的欢迎。这种戏曲声腔，由于它自始至终采用了两截枣木梆子击节，人们将它亲切地称为梆子腔。又因为它最初产生在山、陕、豫交界的三角地带，故而又称其为山陕梆子。

在清代嘉、道时期，山陕梆子向各地发展，每至一处，便于当地的乡音俚曲融合，逐步演变为具有本地特色的声腔剧种，蒲州梆子、中路梆子、北路梆子、乃至不同路系的上党梆子的形成，即是这一演变规律的客观印证。

民国期间，山西戏曲除四大梆子外，出现了诸腔杂陈、百卉斗艳的局面，各类地方剧种多至五十二个，堪称全国之最。

秧歌是一个地域性极强、分布极广、为数极多的大家族。调式丰富，曲调繁华，风韵别致的晋中秧歌，遍及祁、太、榆、寿、汾、平、交、文的广大农村，成为当地群众必不可少的精神食粮，随时、随处均可听到人们吟唱的歌声。

晋东南的襄、武秧歌，壶关秧歌，以其质朴淳厚的品格，高昂酣畅的曲调博得当地群众的喜爱。

晋北朔州、繁峙、广灵大秧歌，具有高爽豪迈、淋漓痛快的气格，吸收着广大爱好者。

此外，还有不敷丝弦的介休干板秧歌，唱、敲（敲击乐）并举的汾、孝地秧歌，有唱无白的泽州秧歌，以混打锣鼓为特征的陵川平腔秧歌，以武打为主的祁县武秧歌，单曲体的太原秧歌以及五台的登台秧歌。

道情在山西的家系共有四支：晋北道情，临县道情，洪洞道情，永济道情。道情音乐原属曲牌说唱体，用以宣传道教教义。为吸引群众起见，随之穿插一些社会生活故事进行演唱，曲调清逸悠扬，非常动听。随着表现题材的不断扩大，原有曲牌不足体现音乐感情，便借鉴梆子剧种板式变化的艺术手法加以补充，致使道情音乐得到长足的发展。

在明、清俗曲基础上发展起来的眉户戏、扬高戏、弦儿戏，吸收了蒲州梆子的音乐优长，特别是眉户，竟成为与梆子戏争雄竞胜的了不起的剧种，发展势头越来越好。独居太行山之巅的上党梆子也属这种情势。

其余，大同的耍孩儿，灵丘的罗罗腔，河曲的二人台，应县的弦子戏，繁峙的崩崩戏，左权的小花戏，昔阳的拉活戏，孝义的皮腔戏，曲沃的碗碗腔，浮山的乐乐腔，芮城的线腔、拉胡戏，夏县的蛤蟆嗡，平陆的高调、花鼓戏，和顺的凤台小戏，都独放异彩，构成了山西戏曲艺术的百花园。

值得一提的是山西民间的迎神赛社活动也很活跃，晋北的赛戏，晋东南的队戏，晋南异城的目连戏等古老剧种，一直延续到民国年间。

1937年日本侵华后，山西被分割为沦陷区、阎锡山统治区和抗日边区。当时战火纷飞，灾荒频仍，戏曲班社大都解散，艺人东奔西散，只有抗日根据地是当时戏曲活动最兴旺的地方。根据革命工作的需要，在政府和人民军队的支持下，组建起众多的职

业戏曲剧团，创作、改编演出了不少剧目。特别经过新文艺工作者的改革加工，产生了一些新的戏曲剧种，其中沁源秧歌即是个典型的例子。

新中国建立以后，山西的戏曲艺术得到空前的发展，对一些濒临绝迹的地方剧种进行了抢救。仅到1953年，全省的戏曲表演团体由解放前的三十八个发展到八十六个，群众性的业余自乐班超过两千，参加人数多达两万。在党的文艺方针指引下，编演了一大批思想内容好，艺术水准高的剧目，涌现出数以千计的编导、作曲、演奏、表演优秀人才。拍摄了影片晋剧《打金枝》、蒲剧《窦娥冤》、上党梆子《三关排宴》、北路梆子《金水桥》、眉户现代戏《涧水东流》与《一颗红心》。

十一届三中全会以来，山西戏曲界同全国文艺界一样，经过拨乱反正，纠正了“文革”造成的《三上桃峰》历史冤案，思想得到空前解放。本着陈云同志“出人、出戏走正路”的正确指示，成绩卓然。截至到1992年，全国“梅花奖”获得者已达十三名，居全国前茅。当前在党的改革开放政策推动下，尽快使山西丰富多彩的戏曲艺术与文化市场接轨，更好地为人民服务，为经济建设服务，乃是我们的光荣使命。

生活给了他灵感和激情

——记作曲家李秉衡和他的创作

李京利

他，一个辽河的儿子，却将自己的艺术生命汇入了黄河、汾河的激流，那一串串音符编织的旋律，化作了黄土高原上美妙的回音。

1946年，16岁的李秉衡参加了部队文工团，凭借对音乐艺术的酷爱和良好的基础，不久，便考入了冀察热辽联大鲁艺音乐系学习作曲。在安波、程云、沙莱等名家的启蒙下，他的艺术才华开始显露。1948年，他创作的第一首歌曲《打到长江南》，在南下渡江部队中广为传唱。这首歌不仅鼓舞了部队，对他个人的创作也是很大的激励。1949年至1954年在空政文工团从事作曲的岁月里，他与人合作的大型歌剧《打击侵略者》以及《前进，人民空军》等几十首歌曲演出、发表后，都产生了较大的影

响。为使自己的创作达到更高的境界，他曾向中央音乐学院江文也教授学习过配器，向姚锦新教授学习过曲式和作品分析，向刘雪庵教授学习过和声与复调。

1954年，李秉衡转业被分配到山西省歌舞团担任作曲。来之前，他只听说这片黄土高原是“一年一场风，从春刮到冬”的地方，然而，一踏上这片古老的土地，那山水、那乡情、那煤海，无不激起他创作的欲望。第二年正月里，他打起背包，来到了素有“民歌之乡”美称，又是老革命根据地的左权县，一住就是三个月。在乡亲围坐的炕头上、在羊倌跋涉的山坡上、在农家耕耘的田埂上，他记下了许许多多的民歌、小调，这对他日后的创作产生了很大的影响。1957年至1958年，他又到另一个“民歌之乡”河曲县劳动生活了一年。这两次下乡，使李秉衡了解了山西，也爱上了这片黄土地。在河曲县的日子里，丰富多彩的山西民歌和民间音乐叫他坐不住了，他要写，属于这片厚土的旋律。当时，他手头有一部俄罗斯著名作曲家里亚多夫创作的《俄罗斯民歌八首》，“大师可以写八首，我一个无名之辈，斗胆写个山西的四首如何?”一个多月后，凝聚着李秉衡智慧与心血的大型管弦乐组曲《山西民歌主题四首》问世了。其中“一棵杨柳树”是爱情的描绘，“爬山调”是劳动的咏唱，“开花调”是智慧的象征，“斗虎”是风俗的写照。当德国著名指挥家格斯林聆听完中央乐团交响乐队的演奏后，流下了激动的泪水，“中国的民间音乐太美了”。以后，中央音乐学院红领巾交响乐队等团体也成功地演奏过这部作品。随着唱片的录制发行，它也被更多的音乐迷们所喜爱。

如果说，《山西民歌主题四首》的问世，使李秉衡的创作达到了新的境界，那么，交响音画《壶口瀑布》的诞生，则标志着他的创作进入了“高峰期”。黄河，作为中华民族的“母亲河”，做为黄土高原的大血脉，常常使李秉衡为此心潮翻卷。一个山西的作曲家，今生不写黄河，将是一大憾事。1987年，为配合黄河流域的九省电台宣传介绍黄河，李秉衡随山西电台“黄河之行”采风组出发了。一个多月的时间，沿黄河古道，横跨山西南北，他

获益非浅。如果说，黄河代表了中华民族的精神，那么，“壶口”则是黄河风貌的精髓。

李秉衡创作的交响音画《壶口瀑布》虽然受广播的时间限制，只有短短的6分钟，但壶口的壮观、黄河的气概、对祖国的礼赞，都凝聚在这部作品中。当中央广播交响乐团演奏完这部作品后，指挥家袁方称同类题材的作品，有的过于“传统”，有的又很“超前”，而这部作品是“适中”的。《音乐周报》的评论是“节奏严谨，配器精湛”。在1991年“山西省第二届文学艺术创作奖”评选中，李秉衡和他的《壶口瀑布》获得了最高奖——金牌奖。

李秉衡的创作道路是坎坷的，“文革”十多年里，他几乎“无事可干”。然而，他又感到欣慰，在党的十一届三中全会之后，他的创作欲望比以往任何时候都更加强烈，可谓“乐如泉涌”。他与人合作的琵琶协奏曲《云岗印象》、二胡协奏曲《叙事曲》以及他独立创作的唢呐协奏曲《晋北随想曲》、交响诗《刘胡兰》均受到广泛好评。他曾创作了大量的歌曲并为《朱小彬》、《池越忠》等20余部电视剧作曲。其中，广播连续剧《新星》的音乐荣获1986年全国广播剧最高音乐奖“丹桂杯”奖。在戏曲音乐的改革方面，他也抱以极大的热情，他对山西梆子、上党梆子音乐的创新进行了勤奋地探索，并取得了成功。1991年，晋东南襄垣秧歌剧《老八路》晋京演出大获成功，该剧的音乐就出自李秉衡之手。

老骥伏枥，志在千里。李秉衡虽已过了离休的年龄，但他不会放下手中的笔。在这位中国音协会员、山西音协副主席、省六届政协委员的心里，还有象黄河、象汾河、象辽河一样滚滚奔腾的旋律……

1992 年度［地方音乐十大新闻］

北京市 1992 年度音乐十大新闻

顺序	时　　间	新　　闻　　内　　容
1		首都音乐界纪念莫扎特逝世 200 周年。
2		北京各文艺单位举行毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 50 周年。
3		北京举行“刘氏三杰”纪念活动。
4		中国国际合唱节在北京举行。
5		中国音乐著作权协会在北京成立。
6		世界知识产权组织/中国著作权集体管理研讨会在北京举行，就“音乐作品表演、出版权的集体管理”等问题进行研讨，世界知识产权组织版权局局长米哈依·菲彻尔到会讲话。
7		“北京市第三届中小学合唱节”在北京举行。

8		首都音乐界隆重纪念赵元任先生诞生100周年。
9		北京市委宣传部、北京音协等单位举办《中华大家唱〈卡拉OK曲库〉》群众歌唱比赛。
10		中国维吾尔木卡姆系列活动在北京举行。

北京市音乐家协会提供

重庆市 1992 年度音乐十大新闻

顺序	时　　间	新　闻　内　容
1		由市歌舞团、歌剧院、曲艺团等联合组编演出大型民族民间音乐舞蹈《我们的山歌唱不完》获得轰动效应。1 月获“四川省巴蜀文艺特别奖”。
2	2 月 9～10 日	重庆市第四次文代会召开。陆棨（中国音协会员）、薛世民（重庆音协副主席）分别当选市文联主席、副主席，叶语（重庆音协主席）被聘为顾问。
3	2 月 26 日	市音协举行大歌剧《秋子》在渝首演 50 周年纪念活动。
4	4 月～5 月	纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 50 周年，市音协举办了 5 项活动：童声合唱音乐会，《腾飞吧！山城》合唱作品创作评奖及演唱比赛，中老年歌手比赛，老年、中年歌唱家独唱“不能忘记的歌”音乐会，老年合唱团（6 个）交流音乐会。
5		4 月 19 日赵静、王秀在全国民族唱法比赛中分获二、三等奖；李晓霞 4 月在四川省“希望杯”歌赛中获一等奖、5 月在全国“中华大家唱曲库”演唱比赛中获三等奖、9 月在全国名歌手暨新曲电视邀请赛中获铜奖；杨小勇（曾应邀在美国参加歌剧《汉赛尔与马格蕾特》演出饰演彼得）7 月在上海纪念贺绿汀 90 诞辰音乐会上独唱《嘉陵江上》等曲目；4 月，王姗等 12 人在四川省卡拉 OK 歌赛中全部获奖（满堂红）。
6	7 月 23～26 日	市音协交响乐学会举办少儿小提琴、钢琴比赛。

7	9月11～16日	市音协通俗音乐学会举办第三届“天府可乐”杯山城十大金曲、十大歌星评奖大赛。
8	11月18～20日	全国重型汽车制造系统在渝举行歌手大赛，来自各地18个代表队参加角逐。
9	12月上旬	爱国音乐家郑志声纪念亭在重庆花卉园建成。
10	12月14～15日	市教委、文化局、音协、西南师大联合建立重庆市业余课余音乐考级委员会，并举行1992钢琴演奏考级。数百名青少年儿童分别获得十个等级的证书。26日举行优秀琴手音乐会。

中国音乐家协会重庆分会提供

贵州省 1992 年度音乐重大新闻

顺序	时　间	新　闻　内　容
1	8 月 18～22 日	纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 50 周年，贵州省在贵阳举办了“贵州省第四届《苗岭之声》合唱艺术节”，全省有 26 个队参赛，对演唱、指挥、伴奏、创作、组织五个方面进行了评比，给予了奖励。
2		在全国职工《中华大家唱（卡拉 OK）曲库》歌唱比赛中，贵州选手彭毅强、李敏二人，分别荣获了戏曲组和通俗组二等奖。
3		在第二十五届波兰扎科帕奈国际民间艺术节举行的个人及单项比赛中，我省苗族歌手阿旺荣获声乐金奖。
4	4 月 3～5 日	贵州省教育委员会、贵州省音乐家协会、贵州省音乐教育研究会三单位，在贵阳联合举行了“贵州省中师、中学、小学音乐教师教学能力竞赛”。
5	8 月 20～24 日	贵州省钢琴学会在贵阳举行了贵州省首届钢琴业余定级考试。380 名考生通过了不同级别的考试。
6	8 月 20 日	贵州省音协乐器演奏（业余）考试委员会，贵州省艺专、贵州省艺术学校三家，在贵阳联合举行了首届小提琴考级，考生 252 人，获得通过者为 216 人。

7		由贵州省音协和《苗岭之声》编辑部共同编辑，由贵州民族出版社出版的《独唱歌曲100首》（贵州作品）已出版发行。
8		贵州省黔南布依族苗族自治州歌舞团的大型瑶族舞剧“婚碑”参加全国舞剧观摩演出，获演出奖和优秀表演奖，舞剧音乐获好评。

贵州省音乐家协会提供

广西壮族自治区 1992 年度音乐十大新闻

顺序	时　　间	新　　闻　　内　　容
1	12 月	四年一度　省级大奖 在广西壮族自治区人民政府颁发的第二届广西文艺创作“铜鼓奖”中，四件音乐作品获奖。
2	11 月	带着党中央对边疆各族人民的关怀，中央“心连心”艺术团来广西慰问演出受到热烈欢迎。
3	10 月	香港著名影、视歌星在南宁为残疾人筹集福利基金举行“众星关怀耀南宁”演唱会引起轰动。
4	9 月 1 日、2 日在南宁演出	15 年之后友谊关重新开放，越南国家歌舞乐团首次登上北京、天津、南宁舞台。
5	11 月	休眠 5 载，猴年苏醒。广西《民族歌坛》恢复出刊。
6	12 月	首届“广西民族器乐独奏观摩赛”在南宁举行。(著名演奏家闵惠芬、詹永明应邀当评委并作精彩演出)。
7	4～6 月	在“全国青少年优秀新歌比赛”、全国广播电台“每周一歌”、第二届“红雨杯”歌词大奖赛等全国性征集评奖中，广西有多件作品入选获奖。
8	9 月	广西艺术学院丝竹乐队参加上海“第二届海内外江南丝竹创作与演奏比赛”获专业组演奏三等奖，一件作品获三等奖。

9	9月	中国戏曲音乐学会颁发“中国戏曲音乐孔三传奖”，广西钟泽骐获“优秀奖”。
10	8月	不论专业、业余、几种唱法，只分少年、青年、中老年组，广西举办“经贸时代杯”卡拉OK歌唱大奖赛。

中国音乐家协会广西分会提供

河北省 1992 年度音乐十大新闻

顺序	时　　间	新　　闻　　内　　容
1		著名音乐家王玉西声乐作品音乐会在石家庄举行。
2		河北省举办龙牌杯卡拉 OK 歌手大赛。
3		河北省举办珠江杯青少年儿童钢琴比赛。
4		河北省举办少儿手风琴电子琴比赛。
5		河北省职工歌手比赛在秦皇岛举行。
6		中国音协在河北省举办业余钢琴考级。
7		韩溪从事音乐工作 44 周年研讨会在唐山市召开。
8		花山文艺出版社以“乐坛百花丛书”出版了《李正歌曲选》、《曹贤邻歌曲选》、《张保生歌曲选》、《李凤银歌曲选》、《郑新兰歌曲选》、《田耳作词歌曲选》、《李如会歌词选》、《韩溪音乐文集》、《自然组合的小乐队配器指南》(尹铁良著)、《五线谱音乐讲话》（李江著）。
9		河北省举办第二届残疾人文艺汇演。
10		河北省文化厅举办艺术嗓音（咽音）培训班。

中国音乐家协会河北分会提供

河南省1992年度音乐十大新闻

顺序	时间	新闻内容
1	1月14日	河南省“团结奋进，振兴河南”歌曲演唱大会在省人民会堂举行。
2	3月21～24日	由省委宣传部、省总工会、省文化厅、省音协等单位联合举办的“河南省（中华大家唱《卡拉OK》曲库）群众演唱比赛”在新乡市举行，王俊英、黄健、董晓芬、刘春玲、李良东分别获美声、民族、戏曲、通俗组第一名。李良东获全国该项比赛通俗组优秀奖。
3	4月22～24日	省音协举办“全国青少年优秀新歌”评选活动。
4	5月9日	为纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表50周年，由省音协主办的“河南省第五届《黄河之滨》民族音乐会”在郑州隆重举行。
5	5月22日	省音协与《青年歌声》编辑部联合举办纪念《讲话》发表50周年音乐座谈会，特邀我国著名作曲家时乐濛、张鲁二位同志参加会议并作专题发言。
6	7月10日	音协创办“河南省儿童音乐学校”。
7	7月25日	音协与省电台联合举办“广播新歌”评选活动，“中国的舵手”（李严词、刘成甲曲）获全国创作奖。

8	10 月 18 日	省音协与中国音协表演委员会、河南省文化厅等单位联合举办的我省女高音歌唱家“王昌芝独唱音乐会”在北京民族文化宫举行。
9	10 月 22 日～25 日	“朱载堉杯”全国唢呐邀请赛在沁阳市举行。
10	12 月 17 日～18 日	音协举办“河南省音乐创作研讨会”，特邀中国音协副主席、著名作曲家瞿希贤和《歌曲》编辑部主任冯世全二同志专程到会作专题讲座。

河南省音乐家协会提供

黑龙江省1992年度音乐重大新闻

顺序	时　　间	新　　闻　　内　　容
1	3月17日～19日	省音协、省电台、省艺术研究所联合主办了纪念《讲话》发表50周年“省歌曲创作研讨会”。会上提交论文十余篇，并邀请了北京、辽宁的专家为大会讲学。
2		“黑龙江省爱乐培训中心”在哈尔滨成立。
3	4月28日	由省委宣传部、省音协等八个单位主办的黑龙江省《中华大家唱（卡拉OK）曲库》演唱比赛在哈结束，有二十四位选手分别获得四种唱法的一、二、三等奖。
4		受省音协、省文化厅的委托，爱乐培训中心开办了第一期电子琴教师研修班。经过培训考核，有17人获得了“教师专业合格证书”，这是我省首次颁发的资格确认证书，以逐步实行带证上岗的制度。
5		黑龙江省第二届“希望之星”儿童电子琴邀请赛5月23日落下帷幕，有18人分别获三个组的一、二、三等奖。

6	6月15～25日	黑龙江省第三届天鹅艺术节暨第廿届哈尔滨之夏音乐会在省城隆重举行。期间有廿余台节目与广大观众见面，还有四项音乐比赛各展风姿。
7	7月16日～18日	黑龙江省第一届中、小学音乐舞蹈比赛在齐齐哈尔举行。比赛分声乐、器乐、舞蹈三个专项，有25个节目分别获一、二、三等奖。
8		全国乐器演奏（业余）钢琴考级（黑龙江考区）8月21日—25日分别在大庆和哈尔滨结束。有1001人报名，经过考评有645人分别获得一至十个级别的考级证书。9月27日在北方剧场举行了考级汇报音乐会，有16位考生参加了汇报。
9		哈尔滨市第一届中、小学教师基本功表演赛12月5日在哈鸣响。表演赛历时四十天，从理论、技能、教学、教法上对参赛教师进行综合评价。优胜者的单位被授予教师教学技能基本功优秀单位。全国教委、省教委和计划单列市教委的主任观看了表演赛，给予很高评价。

中国音乐家协会黑龙江分会提供

吉林省1992年度音乐十大新闻

顺序	时　间	新　闻　内　容
1		吉林省文化厅、省音协、吉林电视台联合举办“纪念《讲话》发表50周年歌曲评奖”揭晓，评出一等奖一首，二等奖二首，三等奖若干首。
2	7月间	吉林省音协举办首次全省钢琴（业余）考级，参加考级人数近九百人。
3	8月下旬	吉林省音协举办首次全省小提琴（业余）考级，参加考级人数近五百人。
4		1993年度吉林省政府“长白山文艺大奖”音乐作品评奖评出优秀奖两件，佳作奖三件。
5		应日本福冈市邀请，吉林省民乐团赴该市演出二十余场音乐会。
6		吉林艺术学院教授、作曲家尚德义声乐作品音乐会，于9月下旬在长春举行。之后又去沈阳、北京、南京、上海、济南等地的音乐、艺术院校进行交流。
7		应吉林省音协、吉林省歌舞剧团的邀请，俄罗斯鄂木斯科音乐剧院著名指挥家艾利赫·罗金及歌唱家一行四人，于10月上旬同省歌舞剧团乐队联合演出交响乐、歌剧选曲音乐会。

8		武警吉林省总队、省音协、省电台联合举办的《橄榄绿之歌》，在全国范围内征稿后，于10月中旬评奖揭晓，评出金奖五首、银奖十首。
9		由吉林省歌舞剧团创作的舞剧《长白山传说》获文化部优秀剧目奖作曲奖。
10		吉林省文化活动中心音乐厅，于12月下旬开业，长影乐团和省民乐团参加了开业演出。

吉林省音乐家协会提供

江西省 1992 年度音乐十大新闻

顺序	时　　间	新　闻　内　容
1		江西省委宣传部和江西音乐家协会等六家联合举行大型音乐创作活动，共有专业、业余作者创作的歌曲1800余首，省长吴官正挥笔创作主题歌词《团结鼓励，建设江西》，作曲家谱曲后在全省广为传唱。
2		由江西音像出版社出版，由江西省音乐家协会编辑的、由盛凤麟筹资、策划、总编、监制的音带《江西是个好地方》，富有浓郁的江西风土人情味和现代的音乐风格，在江西畅销。
3		全国十大钢厂歌手大赛在江西新余钢铁总厂举行，茅地、贾世骏、张越男、盛凤麟、万毓香、汪明荃任评委，是全国钢铁战线的一次盛大的歌星荟萃。
4		缅怀毛泽东同志的丰功伟绩，激励人民奋发前进，江西省音协《心声歌刊》社出版发行了《红太阳》颂歌集，奉献给广大读者。
5		纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表五十周年，江西省音协、舞协等在江西艺术剧院举行文艺晚会，歌唱家演唱了《沁园春·雪》，《太阳最红，毛主席最亲》等歌曲，气氛热烈。

6		江西、湖南、湖北三省接界，举行了三边歌手赛，使江西山城铜鼓的六月廿日汇成歌潮人海。
7		江西省音乐家、一级作曲家孙效祖同志的作品荟萃精选出101首，由江西百花洲文艺出版社出版，名为《杜鹃之恋》歌曲集。
8		江西师范大学成立艺术分院，由原音乐系，美术系为基础，黄继伯任艺院副院长。
9		江西省音协与省教委举行了全省校园歌曲创作评奖，共有百余首少儿新歌问世，《假日且去旅行》（郝士达词曲）为向全国推荐的优秀校园歌曲。
10		江西省音乐家协会主持工作的盛凤麟秘书长，在江西省委、省政府的关怀下，筹集各方的资助，盖起了江西音乐厅和一层写字楼，共900m^2，为江西音乐事业的发展打下了基础。

中国音乐家协会江西分会提供

辽宁省1992年度音乐十大新闻

顺序	时间	新闻内容
1	1～5月	辽宁省音协主办“辽宁省青少年优秀新歌比赛”。
2	5月18～24日	辽宁音协与辽宁省文化厅联合主办的“辽宁省（首届）民族声乐比赛”在沈阳举行。
3	5月27日～6月11日	辽宁省音协、沈阳音乐学院联合举办纪念刘天华先生逝世60周年学术研讨会和二胡作品音乐会。
4	5月28日～6月1日	由中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐年鉴》编辑部、辽宁省文化厅、辽宁省音乐家协会、丹东市文联、文化局主办，丹东市群众艺术馆承办的“《中国音乐年鉴》第三届学术研讨会”在丹东召开。
5	7月20日	辽宁音协举办“辽宁省青少年手风琴演奏选拔赛”。
6	9月1日～9月30日	中国东方文化发展中心、沈阳音乐学院联合主办“第一届沈阳国际音乐节”，来自三个国家及台湾地区的十名音乐家参加了音乐节的演出等活动。
7	9月4日～6日	辽宁电视台主办、全国各省级电视台协办的“华鑫杯”全国名歌手及新歌曲电视邀请大赛在大连举行。

8	11月25日～ 12月5日	我省青年作曲家郑冰（大连）创作的舞剧音乐《极地回声》在“1992年全国舞剧观摩演出”中获优秀作曲奖。
9	12月3日～ 4日	辽宁省音乐家协会第四届二次理事(扩大)会议在沈阳召开。
10	12月31日	中央电视台、辽宁电视台、沈阳音乐学院联合主办的“‘黑龙杯’管弦乐作曲大赛”决赛在北京举行。

辽宁省音乐家协会提供

山东省1992年度音乐十大新闻

顺序	时　间	新　闻　内　容
1	3月	省音协召开主席团扩大会议，决定成立了六个专业委员会，分别是：音乐理论委员会、音乐创作委员会、音乐教育委员会、传统音乐委员会和器乐艺术委员会与声乐艺术委员会。
2	4月	音协组织了省内词、曲作家数十名分赴微山、青岛、日照、惠民深入生活，写出了一批反映改革开放以来各种社会新貌的词、曲新作。
3	9月	山东省举办了科学优秀成果评奖，其中音乐方面有八项获奖。
4	10月	在文化部举办的'92民族声乐比赛中，山东歌舞剧院青年歌唱家吴侃获得第三名。
5	10月	由国家教委艺教委、中国音协音教委、山东省教委、山东省音协、山东师大主办的全国第五届国民音乐教育改革研讨会在济南召开。
6	10月	大型广场歌舞表演胶州秧歌会在胶州举行。
7	10月	由山东音协、音响总汇等单位主办的摇滚歌王崔健演唱会在济南举行，引起了一定轰动。
8	12月底	三十余万字的传记性资料书《山东音乐家名录》出版。

9	12月底	蒙古人民共和国音乐家代表团一行三人访问山东。
10		山东音协于1992年上半年相继办成山东音响总汇与山东乐器总汇两个经济实体。

中国音乐家协会山东分会提供

山西省 1992 年度音乐十大新闻

顺序	时间	新闻内容
1	2月	山西电视台等单位举办“茂盛杯”农民家庭音乐会。
2	4月	山西省第四届青年歌手电视大奖赛在太原举行。
3	5月	省委、省政府授予音协名誉主席洪飞等10位老文艺工作者“人民艺术家”称号。
4	5月	省歌舞剧院民间歌舞《黄河儿女情》获文化部文华奖。词作家赵越、作曲家张文秀获个人奖。
5	5月、8月	山西大学音乐系教师宋立忠获“全国第五届（五洲杯）青年歌手电视大奖赛专业组美声唱法二等奖；吕梁地区音协主席李三处获全国第二届（虹雨杯）歌词大赛二等奖。
6	7月	省音协等单位举办全省首届“吉它”大赛。
7	8月	我省三名电子琴小选手在厦门举行的全国少儿电子琴比赛中获两个三等奖、一个优秀奖。
8	9月	山西大学音乐系建系30周年，《黄河之声》为此辟专辑介绍。
9	11月	在第二届全国民间音乐舞蹈比赛中，鼓乐《秦王点兵》和《滚核桃》分获大奖和一等奖。
10	7月	五台山佛教乐团应邀参加了英国国际民族音乐节。

山西省音乐家协会提供

陕西省1992年度音乐十大新闻

顺序	时　　间	新　闻　内　容
1		陕西音协举行座谈会隆重纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表50周年。
2		《’92西安丝绸之路音乐学术研讨会》于10月27日在西安召开。
3		安金玉获第五届“五洲杯”全国青年歌手电视大奖赛专业组美声唱法一等奖。
4		《一九九二年“珠江奖”全国少年钢琴邀请赛》于8月1日在西安隆重开幕。
5		歌剧《张骞》获陕西省第三届艺术节特等奖，应文化部邀请进京演出。
6		交响合唱《绿色的呼唤》、《长安古韵》、《金石之声》、《西魂九吟》四台音乐会分获陕西省第三届艺术节一、二等奖。
7		《陕西“红五月”群众歌咏活动》于6月3日降下帷幕，参加人数逾百万。

8		陕西举办首届小提琴、钢琴考级工作。
9		西安音乐学院教学楼失火，震惊音乐界，得到政府及各界的关注和支持。
10		张大龙创作的《我的母亲》获《“黑龙杯”全国首届管弦乐大赛》二等奖。

陕西省音乐家协会提供

上海市 1992 年度音乐十大新闻

顺序	时　　间	新　　闻　　内　　容
1	1 月 15～17 日	华东首届计算机音乐演示研讨会在上海交通大学举行。
2	3 月下旬	纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 50 周年，上海文化局所属各乐团及上海音乐学院举行一系列纪念音乐会并组织大型演出团赴延安参加“延安之声”的演出。
3	5 月 15～25 日	历时 11 天的“’92 上海艺术节”演出了 32 台 65 场音乐、舞蹈、戏曲节目。
4	6 月 27 日	上海文化局和上海乐团联合举办“单乐章管弦乐中国作品征集比赛”，作品正在征集中。
5	7 月 16 日	上海文化发展基金会及本市文化艺术、新闻出版、音像制作等 30 个单位发起组织“’92 歌坛新潮——雀巢咖啡上海流行歌曲征集系列活动”，已初步评选出一批作品和歌手。
6	7 月 20 日	本市文艺界、音乐界聚会祝贺著名作曲家贺绿汀音乐生活 70 年暨 90 华诞。

7	9月11～16日	上海音乐家协会等举办“第二届海内外江南丝竹创作与演奏比赛”。
8	10月28日	上海举行聂耳诞生80周年系列纪念活动，聂耳全身铜像揭幕。
9	11月25～27日	上海音乐学院举办各种音乐活动庆祝65周年校庆。
10	12月30日	上海音乐家协会副主席吕其明及司徒汉、陆春龄等一批音乐家赴上海市监狱举行座谈、演出，把爱心带入大墙之内。

上海音乐家协会提供

武汉市 1992 年度音乐十大新闻

顺序	时　　间	新　　闻　　内　　容
1		为纪念毛主席《讲话》发表 50 周年，弘扬民族音乐文化，由武汉音协牵头，联合在汉十大文化单位举办《武汉地区首届民族声乐器乐（作品）比赛》。参赛人数逾千。对三种类型五个组别的优秀人才举行了颁奖仪式。
2		武汉市总工会、市文化局联合举办了中华卡拉 OK 大奖赛。参赛踊跃，气氛热烈。
3		交通部中国长江轮船总公司在汉举办以音乐为主的长江水系第一届“海员杯”文艺汇演。
4		为参加全国青少年优秀歌曲征评活动，武汉音协在汉征集歌曲 70 余首，按要求最后推荐两首报京参评。
5		武汉钢铁公司以创作音乐节目为主，举办大型文艺晚会，纪念毛主席《讲话》发表 50 周年。该公司文工团青年曲作者，我会会员陈朝汉创作的女声独唱《蒲公英》荣获全国首届艺术歌曲征评活动一等奖。

6		武汉音协举办“武汉地区首届少儿电子琴考级”300余名少儿报考。
7		武汉音协与上海钢琴公司、武汉中南商业大楼联合主办了《施特劳斯牌聂耳牌钢琴高级辅导班暨展销会》，并同时举行了由本市各级领导和文艺界人士参加的座谈会。该活动以6名钢琴教授同时对每位学生进行“会诊”的教学形式，受到学生及家长的普遍欢迎；以音乐与企业、商业联姻的组织方式，受到各级领导和主办单位的好评。
8		武汉教育学院聘请德国著名歌唱家爱丽丝科莉根举办独唱音乐会。同时就演唱方法举行了学术探讨会。
9		武汉市楚剧团创作的楚剧《养命的儿子》晋京演出，由该团高级编曲、我会会员朱彬、胡鑫编创的唱腔音乐在传统与创新的结合上受到好评。
10		武汉音协承办由市政府下达的征集并产生武汉市市歌的任务。1992年已分别完成词、曲阶段的征集工作。

中国音乐家协会武汉分会提供

延边朝鲜族自治州1992年度重大音乐新闻

顺序	时 间	新 闻 内 容
1	3月17日	延边朝鲜族自治州举办第三届“金达莱”文艺奖颁奖大会，五个音乐作品获奖。
2	8月31日～9月5日	延边举办首届朝鲜族民俗节，为此，中国音协延边分会举办征歌评奖活动，评选出民俗节歌“延边总是春天”等五首歌曲。
3	9月3日	为庆祝延边朝鲜族自治州成立四十周年，中国音乐家协延边分会独自集资，举办了交响乐专场音乐会（大部分都是新创作的朝鲜族作品），受到国内外观众的较高评价。
4	8月22日～27日	延边举办了“延边第三届艺术节。

中国音乐家协会延边分会提供

观察员

今史辨

史鉴

大浪淘沙，风雨兼程

——大陆新时期流行音乐的梦想与现实

特约观察员　金兆钧

流行音乐，这个曾经带着邪恶气息的东西，在新时期到来的时候，像一个被符咒从地下呼唤出来的魔鬼突然出现在中国大众音乐生活之中，获得了难以令人置信的发展，引发了一次又一次的争端，掀起了一次又一次巨大的浪潮，恍恍惚惚、跌宕起伏中，它已经走过了十多年的路。是耶？非耶？似乎还没有谁能够给它下一个令人信服的结论。现在能够做的，也许只是在历史匆匆前行的脚步中，记录下它歪歪斜斜的足迹。

大潮初起

1976年10月，“四人帮”覆灭的时候，人

们并未意识到中国将要走向一个全新的发展之路，“拨乱反正”的时代口号再准确不过地说明当时的理想是要回到文革前的道路上去，一切似乎都可以归罪于“四人帮”，一切的问题都只发生在文革中，一切的目的都是为了回到共和国美好的50年代和60年代初期。

但是，很快，“两个凡是”的方向被一场关于真理检验标准的大讨论所替代；很快，在中国广大的农村，改革事业开始了。在中共十一届三中全会上，一条新的，将使中国走向全新的发展方向的决定形成了。一个新的历史时期开始了。

于是，在大众音乐生活中，首先，人们沉浸在粉碎“四人帮”的欢乐里，施光南的《祝酒歌》典型地代表了70年代末的大众心态。随之而来的，就是民谣体抒情歌曲的复兴运动。这一运动的成果集中表现在1980年由中央人民广播电台和《歌曲》编辑部举办的群众喜爱的抒情歌曲评奖结果上，这就是著名的“十五首抒情歌曲”。

十五首抒情歌曲是对文革音乐“高、强、硬、响”观念的彻底逆反。这些歌曲开始恢复了情感的地位，恢复了温柔委婉的抒情风格，集中表达了新时期到来初期人民对美好浪漫生活的向往和追求。这一时期是王酩、王立平等作曲家的全盛时代，他们以富于个性而又延续着文革前抒情歌曲传统的身份获得了最广泛的听众。他们在音乐中开始谨慎地添加了新的因素：流行音乐的因素。从施光南文革中创作的《打起手鼓唱起歌》开始，民间民族音乐中的舞曲节奏和演唱上的口语化趋向已经开始，到了王酩的作品，他有效地开发了戏曲与民歌中的演唱方法，并通过与李谷一的合作成功地开创了大陆流行音乐演唱风格上的重大突破，从此，流行唱法已经取得了听众的认可。王立平在《潜水姑娘》的音乐中使用的夏威夷电吉他及屠巴海、司徒抗等人在80年代初期的轻音乐中开创了电声乐器运用的先河。王立平在《太阳岛上》的写作中出现了更加流行化的因素：吉他节奏型的运用导致了音乐感觉上的变化，郑绪岚的演唱突出了流行演唱的特征。

必须提到的是，这一条不断趋向于流行音乐化的发展方向是以东方歌舞团的存在及由总政、战友、海政和空政这些军队文工团所拥有的大量深受群众欢迎的大众型歌唱演员及曲目为基础的。特别是美声化民族唱法在文革前的确立，即日后以金铁林教学法为代表的声乐学派对艺术歌曲与新兴的流行音乐之间的衔接起到了重大的作用，直到今天，这种美声化的民族唱法仍然是中国流行音乐中重要的一个分支。

相比之下，王酩和王立平的创作比施光南要走得更远一些，而张丕基在《乡恋》的创作上走得就更远。《乡恋》不但把李谷一的“气声”唱法发挥到淋漓尽致的水平，而且在旋律、和声和曲式上几乎是完全恢复和再现了30年代流行音乐的传统。

1980年，刚刚恢复不久的《北京晚报》举办了大陆新时期流行音乐史上第一次重大的活动，这就是“新星音乐会”的出台。这台晚会，宣告了“歌星”这一群体和概念在实际与理论上的出现，并且推出了早期的流行歌星。

但这些动作仍然是以延续大陆革命群众歌曲为主导方向的努力，与此同时，由于开放政策的实行，大陆经济生活模式开始迅速发生着其深刻程度足以改变历史进程的变化，这就是首先起自于广东方面的新经济改革。

80年代初，大都市中一方面恢复着来自东欧的集体交谊舞，一方面很快就发展向更个体化的交际舞，太阳伞、太阳镜和电子表、喇叭裤通过走私进入各大城市，立刻成了新生活模式和生活感觉的象征。而对于音乐生活来讲，最重要的莫过于“板砖”式录音机的迅速普及。那时的时髦青年的典型行为就是下穿喇叭裤，上穿劣质西服，留半长的分头，戴保留商标的太阳镜，手提着一台“三洋9930K”型录音机，开足了音量招摇过市。

而随着录音机的进入，大量的港台流行音乐盒式录音带开始传入大陆，1979年广州太平洋影音公司成立，也开始以极快的速度大量生产盒式录音带，从而彻底改变了大陆大众音乐生活的基本格局，以往通过电台和大规模集会方式为主的群体化传播媒介

为分散化的自由流通的个体化方式所逐渐取代。这就深刻地影响了80年代初大众音乐审美心态的变革。

邓丽君的音乐在80年代之初对大陆的音乐生活产生了巨大的冲击，对于熟悉30年代的老人们，她的音乐仍然是30年代音乐风格的集大成者，对于年轻的听众，她的音乐蕴涵着一种全然不同的音乐风格和生活感受。对于音乐工作者来说，她的音乐是学习流行音乐写作的标准教材，对于正在希望成为歌星的一代人，她的声音是唯一的模仿对象。她的录音制品在大陆的传播无法统计，但其传播之广泛恐怕至今也没有任何歌星能够与之相比。她的音乐和演唱风格直接影响到大陆第一批纯粹流行音乐风格作品的产生和第一代歌星的出现。在这个意义上，无论怎样都不能低估邓丽君对大陆新时期流行音乐的影响。

同样是在80年代初期。台湾新生代的流行音乐词曲作家也正在成长起来，他们日后成为了台湾新流行音乐的一代，作为他们反邓丽君音乐模式的首先表现，就是台湾民歌复兴运动及日后台湾校园歌曲的发展。台湾校园歌曲反对当时港台流行音乐的平庸和市民气，主张返朴归真式的生活理想，主张音乐语言的清新和真实感受。这些作品也迅速传入大陆并因其朴素纯净的风格而获得了广泛的认同。然而，对比邓丽君的音乐，台湾校园歌曲这时还没有能影响到大陆流行音乐趣味向邓丽君方向的继续靠拢。

80年代前期就是处在这样一种丰富多变的状态之中，自然，这些实际上基于经济生活和改革方向的变化立刻在舆论界引起了激烈的、旷日持久的争论。1980年《北京晚报》上发表刘孟洪的文章公然为《何日君再来》翻案，引起了一番激烈的讨论，讨论的重心实际上并没有局限于《何日君再来》这一首作品上，而是涉及到了是否允许流行音乐生存的政治的、道德的、历史的以及甚至包括到个人历史地位的广泛的范围。苏小明由于演唱了《军港之夜》这首音乐上其实是典型的民谣，感觉上却是反传统军歌模式的作品，程琳由于模仿邓丽君非常逼真，李谷一与朱逢博由于“背叛”了传统民歌演唱方法而与所有为她们创作作品或是支

持了他们的音乐界的人士，受到了其激烈程度与严重程度不亚于批判式的批评。然而，在改革开放的形势下，这些批评已经不再能像过去一样从根本上制约现实音乐生活的发展。此后发展下去的事实也表明：在新时期流行音乐的发展中，舆论和理论几乎一直没有能追上时代的发展并发挥应有的影响。

龙虎风云

虽然流行音乐在80年代前期已经形成了巨大的浪潮，流行音乐的生产在广州的太平洋和北京的音响器材厂等地已经开始，一批早期的歌星已经出现，邓丽君、刘文正、凤飞飞、张帝港台歌星的歌曲在各地广泛流行。但在大社会层面上，流行音乐仍然象一个幽灵在半地下状态中徘徊，除了公演的香港电视连续剧如《霍元甲》、《陈真》等电视剧的主题歌及台湾校园歌曲可以进入公开性传播媒介外，大多数港台流行歌曲还没有得到承认。而且在大众音乐趣味的取向上，传统的抒情歌曲仍然是社会音乐生活的主流音乐。《在希望的田野上》、《年轻的朋友来相会》等歌曲是当时时代精神的典型代表。

在社会文化上，那正是农村改革初见成效，城市改革刚刚开始，一切都足以令人乐观的年代。具有最大凝聚力的时代精神是“团结起来、振兴中华”，青年一代的口号已不再有70年代末的“人生的路应该怎样行”的悲观色彩，尽管具有更激进色彩的一代知识分子仍然在不断进行着全面的文化批判和历史批判。但在大众中，民族主义和爱国主义却是主要的心理取向。在这种情况下，大众音乐的主流逐渐集中于民族主义和爱国主义的统一主题上来。1984年的春节晚会集中表现了这种时代情绪和时代氛围，也是在这次晚会上，香港方面的歌星奚秀兰和张明敏作为首批海外歌星进入了中央电视台这中国最强有力的传播媒介。从而为流行音乐在日后走向地上，走入大社会层面作了有力的铺垫。

张明敏在1984年春节晚会上演唱的《我的中国心》和奚秀兰

演唱的《阿里山的姑娘》及王酩与乔羽合作的《难忘今宵》受到了最广泛的欢迎，也成为当时大众心态的最好解释。

在这种相对宽松的时代气氛中，大陆的流行音乐界开始逐渐形成了自己的核心力量。在广州，司徒抗、邱有为、金友钟被称为老“三剑客”，他们为大量的进口电视剧制作音乐，最早把现代流行音乐写作技术传达进大陆；解承强、毕晓世和张全复被合称为小“三剑客”，他们早在70年代末就已经开始介入流行音乐领域，与徐东蔚、郑南、李海鹰、刘志文、陈小奇等人成为广东方面流行音乐的早期开拓者。80年代初期，徐东蔚与郑南合作的《请到天涯海角来》成为岭南流行音乐第一首成功之作，到了1985年底，广州方面成功地举办了“’85羊城红棉杯新人、新歌、新风大奖赛”，并已经成功地推出了吕念祖、张燕妮、刘欣茹、李华勇、曾咏贤等歌星。

北京方面原北京音响器材厂的副厂长刘伟仁从1982年起开始组织流行音乐的制作，最终在1985年独立成立了国际声像艺术公司，和青年音乐编辑朱一工等人开始了流行音乐的创作和生产的一系列努力。1984年起，他们开始设想把流行音乐与大陆传统音乐样式进行可行的对接。经过长期的构想，他们完成了“南腔北调大汇唱”的著名戏曲唱段的改编工作（温中甲编曲），并得到了当时的北京市副市长陈昊苏的支持，参与了1985年10月的振兴京昆大型活动，获得了巨大的成功，并在其后的1986年初成功地举行了“民歌大汇唱”活动。与此同时，在国际声像艺术公司周围（即通常所谓“大木仓”——该公司所在地）集合了一批流行音乐方面的词曲作家。

在此同期，原战友文工团小提琴手王彦军（黑子）从1982年起涉足于流行音乐领域，1983年后，他与从海外归来的侯德健一起从事流行音乐的制作和演出，他们组成了“花果山”乐队，进行演出和录音，并在四川结识了年轻而有才华的郭峰，并将他带到北京。之后，在1984年，王彦军加盟于王昆领导下的东方歌舞团录音公司，成为早期重要的流行音乐制作人之一。

此时还有广播文工团的金巍和他的朋友、总政歌舞团的中提琴手苏越、吴海岗一起开始了流行音乐方面的活动。金巍配器的“中国民歌四十首联唱”是早期重要的流行音乐录音制品之一。1985年前后，苏越和吴海岗先后加盟于刚刚成立的中国录音录像出版总社，成为日后流行音乐领域重要的音乐制作人。

在这个时期，李谷一创建了中国轻音乐团，集中了一批流行音乐领域的歌手、乐手和音乐制作人。谷建芬成立了“谷建芬声乐培训中心，成为培养流行歌手的一个重要基地。王付林也开始成为一个重要的歌手培训教师。

从1979年起，“走穴”这种实际上是由个人经营的巡回演出方式逐渐成为最有活力和影响的大众音乐传播媒体之一。它的出现，成为早期歌星出道的锻炼环境，成为流行歌曲的主要传播渠道，是典型的自发的商业化演出模式。1980年到1988年间，“走穴”达到了高峰时期，之后，由于演出活动的规模的扩大，演出水平的提高等等因素，“走穴”逐渐衰落下去。但在它的活跃期内，它对大陆流行音乐的发展起着极大的作用。几乎日后所有成功的歌星都来自“走穴”的队伍，其中一些“穴头”日后也成为具有极强能力的演出经纪人。而由于处于失控状态，“走穴”也给大众音乐生活带来了很大的副作用。早期的“走穴”完全围绕着商业需要，艺术质量几乎没有保证，用“成也萧何、败也萧何”来评价“走穴”在大陆流行音乐发展中的作用应该说是很恰当的。

80年代的前半段大陆的音像业获得了飞速的发展，到了1985年，全国的音像公司大约达到二、三百家之多，在没有版权保护的条件下，这种局势大大地加快了流行音乐在广大范围的传播速度。自然，对于演出、录音方面的管理模式的滞后也给日后流行音乐的发展带来了严重的恶果。然而，在这个时期，这些恶果还没有充分地引起重视，流行音乐像一个沉重的轮子，虽然在启动的时候需要很大的推动力，但一旦启动，它就开始以加速度飞快地旋转起来，并不可避免地达到了难以控制的地步。

蓦然崛起

1986年是大陆流行音乐发展史上极为重要的一年。经过几年来的摸索、尝试，大陆出现了流行音乐生产的北京与广州音像基地，一批词曲作家、歌手正围绕着这些基地聚集，技术手段有了长足的进步，24轨录音设备和磁带生产线大量普及，盒带消费已经成为新一代青年音乐消费的主要内容。更重要的是，大陆的经济生活已经发生了巨大的变化，现代都市生活模式的形成为流行音乐的大规模发展提供了生产与消费的基础。在文化观念上，文化界的激进分子强行不断推进的各种文化热潮正在形成一种虚幻的但却具有鼓动力量的文化震荡，在大陆音乐界，严肃音乐界的“新潮”音乐正产生冲击性的社会效应，西方传统音乐和民族民间音乐在现代都市生活条件下正因为一系列复杂的原因而走向衰微，流行音乐聚集的一代青年词曲作家正急于用自己的方式表达自己的感受和思想。同时，在大众宣传媒介上，流行音乐正式登堂入室的条件正在获得成熟，前一代中年词曲作家创作的准流行音乐化及上述的民族民间音乐的流行音乐化的尝试都为典型都市流行音乐的出现作了必要的过渡。在这种形势下，大陆青年一代流行音乐的繁荣正是呼之欲出。

同时，在80年代前期，开放的格局不断使欧美流行音乐和港台流行音乐进入大陆，带来了一系列生活观念及音乐观念方面的碰撞和冲击。最早来中国留学的外国留学生直接把欧美流行音乐和摇滚乐带入大陆，从而培养了最早一代的摇滚乐和欧美流行音乐的爱好者与实践者，1983、1984年间，北京出现了以留学生为主的“大地”乐队，崔健和刘元加盟于“五合板”乐队，演唱了大量西方歌曲，王迪和丁武自己试图组成摇滚乐队，孙国庆、臧天朔、秦齐、秦勇兄弟等人正在组成“不倒翁”乐队。曹平、曹勇兄弟、高奇等人由于学习外语更直接地接触到摇滚音乐。这些人大多成为了日后北京摇滚乐的活跃人物。而80年代初期的日本

电影《阿西们的街》则直观地提供了关于摇滚乐的表演形式与精神状态的信息。1985年英国“威猛”乐队来大陆演出提供了关于摇滚音乐的现场感觉。这些都成为日后对大陆流行音乐发展的重要参考。

1985年，世界著名歌星为非洲灾民募捐义演，其巨大的影响和主题歌《WE ARE THE WORLD》迅速传入大陆，产生了强烈的反响，它明确地表明了现代流行音乐表达重大主题的能力，从而给中国流行音乐的新一代人以极大的刺激。在海外，罗大佑等人组织了有60名歌星参加的大型音乐会，其主题歌《让明天更美好》马上在大陆不胫而走。这两个事件直接导致了大陆流行音乐重大举动的发生。

已经因成熟的流行音乐写作而成名的年轻作曲家郭峰在朋友的提议下形成了搞大陆百名歌星大型演唱会的设想。得到了中国录音录像出版总社领导和东方歌舞团的支持，这一设想立刻就转化为实际的行动。郭峰完成了三乐章式的大型主题歌的音乐，老词人王健，刚刚出道的青年词作者陈哲、刘小林等人为歌曲填写了感人至深的歌词，从全国各地召集了一百二十余名歌星。这场带有宣言性的大型流行音乐会终于在1986年5月于北京举行。在同一场音乐会上，大陆青年词曲作家的创作作品成为音乐会的主体，崔健也在这场音乐会上演唱了大陆摇滚乐的开山之作：他的《一无所有》。

《让世界充满爱》大型音乐会是大陆流行音乐史上里程碑式的活动。它标志着大陆青年流行音乐创作群体和歌星群体的正式崛起，它说明大陆流行音乐创作在一开始即具有强烈的文化意识和承担重大主题的自觉性，它显示出大陆流行音乐发展的独特个性，即强烈的时代责任感和高层次的艺术追求。《让世界充满爱》和《一无所有》成为大陆流行歌曲和摇滚乐的经典性作品。在中国音乐文化发展中，它同时展现了浪漫主义风格的抒情歌曲与现实批判主义风格的摇滚乐的逻辑起点。

同一年，由中央电视台主办的第二届全国青年歌手电视大奖

赛开始设立通俗唱法项目，苏红获得通俗专业组一等奖，韦唯获得二等奖，毛阿敏和王虹获得三等奖。彭丽媛获得民歌专业组一等奖，巴哈尔古丽获得二等奖，董文华和阎维文获得三等奖。几乎同时，中国音乐家协会等单位主办了全国青年首届民歌通俗歌曲大奖赛，成方圆、刘欣茹、时延燕、牟炫甫、蔡其平，获得通俗歌曲金孔雀奖。张秀艳、鞠敬伟、孙志宽、张暴默、远征获得民歌金孔雀奖。两个大奖赛从此开全国性大型通俗歌曲比赛的先河，并使大奖赛成为1990年以前青年歌手出道的最有影响的渠道之一。

三大活动的连续举行给大陆流行音乐带来了极好的社会条件，自此，流行音乐就进入了一个飞速发展的繁荣时期。

但在同时，由“孔雀杯”大奖赛获奖歌手组成的巡回演出团在杭州出现的停演事件已经明确地预示了大陆流行音乐由于没有有效的法律和行政的管理而具有的先天性弊病，这次停演事件，在社会层面上归罪于演员的道德问题，实际上，笔者作为调查该事件的记者当时已经在调查报告中指出：问题出现在“穴头”身上，就是出现在组织环节上，出现在缺乏法制管理的体制上，但自那以后，这个问题至今也还没有得到很好的解决。

“西北风”梦

1986年流行音乐的开端其实已经预示着“西北风”的出现，在这点上，流行音乐不可避免地受到了大文化氛围的控制。在那时，中国的文化界正经历着前所未有的剧烈震荡，一方面，知识分子“精英”阶层正陷于极度的现实与理想、理论建构与政治实践的混乱之间，传统意识形态虽然正在经济变革的冲击下发生着动摇，但却还是保持着小心谨慎的姿态，而在平民中，新型的市民意识形态正在形成。改革文艺已经失去了80年代初期的幻想锋芒，在现实生活的复杂矛盾中，作家们开出的美好前景正在受到嘲弄；芒克和北岛的新诗歌越来越成为一种远离大众的贵族式的自我安

慰，他们的后继者则甚至连自己都难以欺骗；马原和莫言的小说开始以非严肃的方式审视历史，使得后一代作家越来越难以产生刘心武、张洁、蒋子龙们可以产生的社会效应；王朔已经悄悄地开始了对一切正统观念的调侃与嘲弄。第五代导演们开始把眼光放到了历史与人性的纵深。《黄土地》在国内票房的失败及在欧洲的成功反而鼓励了对历史开刀的勇气。真正寂寞的反而是正享受着改革成果的一代新市民阶层。

崔健的《一无所有》在彻底反传统的同时牢固地站在了传统基点之上，他作品中强烈的忧国忧民的意识和社会责任感使得他的作品立刻强烈地影响了一代人——但恰恰是具有同样历史意识的一群人。解承强的《信天游》虽然温和得多，也同样以失落的方式重新唤起了人们对土地、历史、生活三重的感受。两个作品同时在1986年出现，预示出音乐语言上的反港台趋向。正是在这种条件下，国际声像艺术公司在1987年组织的北京音乐沙龙中，这两首作品的价值和风格取向成为了一种可供的选择。结果，在不同角度上，一系列的“西北风”作品在1987年应运而生。陈哲和苏越完成了《黄土高坡》、徐沛东和孟广征合作了《我热恋的故乡》，国际声像艺术公司定向由李黎夫为刘欢写作了东北题材的西北风音乐——《雪城》的插曲，女作曲家雷蕾则独自写出了《少年壮志不言愁》。

在这种态势下，尽管广州方面的作曲家仍然坚持他们对新兴市民生活的感受并写出了一系列带有强烈市民色彩的音乐，但是，在北京强大的“西北风”歌潮中，他们的作品无法获得更广大地区的认同，北京方面郭峰具有强烈现代流行歌曲趋向的创作也因“西北风”的出现而受阻，从而走向了他创作的低潮。侯牧人的创作虽然在1987年有很多的尝试，却因不合“西北风”的潮流而失去了一次成功的机会。

1988年初，“西北风”由电影《红高粱》的上演而达到了顶峰。

“西北风”明显地受到了摇滚思维的影响，但在音乐上却采用了大量的具有慷慨悲凉色彩的西北、东北及中原地带的民族民间

音乐及北方戏曲的音乐素材。早期“西北风”歌词统统带有强烈的历史批判性，带有强悍的情感色彩，从更深的层次看，“西北风”在音乐感觉上是对新时期以来港台音乐以及王酩的歌曲、李谷一的演唱风格的一次反叛。它呼唤阳刚之气，呼唤强悍有力的表达风格，具有强大的渲泄性和感染性。

“西北风”是文化界历史批判的大众化表达。它是对历史的质疑，对以往的情感否定。也是青年一代词曲作家本身对生活和历史的体验和反思的结果。在这个意义上，“西北风”并不带有现代色彩，它仍然是“文以载道”的传统精神的继续，也因此，它从来就没有属于过更年轻的一代，不属于都市的一代，并且在它的一开始就注定了它短命的结局。

事实上，当“西北风”大潮汹涌之时，大陆的经济改革和政治改革都已经进入到了一个困难的阶段，一系列新的社会矛盾正在聚集，面对生活模式重大调整的大众的心理承受能力正在受到严峻的考验，也正是在这个点上，精英文化与大众相脱节了，处在北京的流行音乐的创作群也开始和新的一代人脱节了。“西北风”导致了流行音乐界一定要干预生活的误区，而这种干预由于太多的是政治层面的并且是历史的，离开了现实的生活，离开了大众的心理实际，换句话说，“西北风”在试图完成它不可能承担的任务，它的衰落就是必然的。

然而，在新时期流行音乐发展史上，“西北风”无疑地还是一个巨大的历史进步，因为它毕竟在历史需要的时刻完成了自己所该承担的任务，通过“西北风”，对历史某些因素的否定变成了大众的，“西北风”中的一些重要作品对于上一代人以新的角度感受和清理历史提供了直接的冲击。并且集中完成了这一代青年词曲作家的体验和积累。留下了流行音乐参与生活，反商业性的良好传统。

八面来风

“西北风”走到顶峰的时候，“大狱风”蓦然而起，以电影演员迟志强的出狱为商业广告，大批的劳改犯歌曲和知青歌曲以极商业的形式纷纷出笼，形成了十年间第一次销售量过千万的风潮。

“大狱风”是对“西北风”的责任感的一种反动，是市民趣味针对“西北风”仍然保持着的艺术化倾向的一种逆反，它以嘲弄的方式、调侃的态度表现了大陆传统的地下阶层、流氓无产者阶层对生活的感受和调侃。自然也从一个侧面深刻地反映了当时大众在社会动荡中不稳定的社会心态。它在音乐上没有提供任何新的东西，而且是大陆粗制滥造风气的集中表现，其中还说明了音像黑社会已经形成的现实。

与“大狱风”同时，由南海音像公司引进的苏芮《跟着感觉走》与齐秦《狼Ⅰ》专辑以惊人的速度占有了流行音乐的主体拥有者——中学生和大学一二年级的学生阶层。从此开了港台引进版大规模占有市场的先河。

苏芮的《跟着感觉走》在当时具有特定的社会理解，歌曲本身的追求潇洒自由的人生境界的含义在现实中被化解，而与当时社会上对前途的迷茫感觉合拍，从而在广泛的流行中深刻地表现了不稳定的社会情绪，可惜这种情绪并没有引起真正的重视。

齐秦的音乐则带来了新生代的感觉，他的音乐充分都市化了，完全符合当时的青年学生对现代生活的感受及高度个人化的心理状态。这一代人对历史有着不可避免的断裂，他们难以理解“西北风”的沉重含义，他们需要的是具体的自我，而在当时，几乎所有的词曲作者都不能给他们提供这一切，崔健的摇滚作品的沉重也同样只能在一部分学生中引起反响。在这时，齐秦提供了从生活感觉到音乐感觉的完整形象，也使青年学生在迷茫中找到了新的确立自我的简单途径——偶像崇拜。从此，大陆的学生开始成为支配音像市场的主要消费者，而大陆的流行音乐创作在很长

一段时间内无法产生足以与港台音乐匹敌的作品去夺得青年学生的认同。

这样，在“西北风”失败后，流行音乐界三足鼎立的形势在1988年底和1989年初已经形成，这就是以港台引进版和广东流行音乐创作群为主的现代流行歌曲、以徐沛东等人为代表的新民歌创作及崔健为代表的大陆摇滚乐。

三足鼎立

1988年底大陆相继举办了一系列的流行音乐总结活动，其中影响比较大的有由《人民日报》和国际文化交流中心举办的“新时期十年金曲，1988年金星”的评选活动。这次活动共有25万人参加投票，结果比较实际地反映出了大陆流行音乐的实绩和大众的流行音乐审美取向（见附录）。同时，山西也举办了“改革十年全国优秀歌曲评选”活动。结果与前者大同小异。可以看作具有权威性的总结。

1989年起，大陆流行音乐开始走入低谷，创作开始萎缩，以往具有很大影响的大奖赛和电视媒介开始转变，把流行音乐纳入了完全正统化的轨道从而失去了活力。“西北风”的失败使得创作群体产生了分化，并相应地划分出了不同的活动领域。

第一个领域，是以电视晚会为主要载体的流行音乐区域，在1990年以前，电视晚会具有成批推出优秀作品的能力，但在1990年以后，电视台开始丧失了这个优势，它越来越变得工具化，或者服务于特定的专题，或者服务于特定的商业性要求，结果就是好作品产生比率不断下降，直到现在，这个趋势并没有得到真正的扭转。1989年春节晚会推出了《爱的奉献》，1990年推出了《好大一颗树》，1991年、1992年几乎没有成功的作品，1993年则只有广州方面的《蓝蓝的夜，蓝蓝的梦》得到一些好评。

第二个领域是电视剧创作领域，这是随着大陆电视连续剧创作的发展而逐渐形成了一个推出新创作的重要媒介。1989年，徐

沛东和张藜合作《篱笆·女人·狗》的插曲大获成功；1990年，大陆第一部大型室内剧《渴望》获得成功，雷蕾和易茗夫妇合作的该剧插曲大获成功；1991年，《编辑部的故事》获得成功，雷蕾为该剧的插曲虽然没有像《渴望》那样火爆，也还是取得了一定的成功；徐沛东与张藜再度合作的《辘轳·女人·井》也获得成功；1992年到1993年初，《山不转水转》、《女人不是月亮》、《半边楼》、《爱你没商量》及徐沛东和张藜再度联手合作的《古船·女人·网》等电视剧的插曲相继取得成功。这样，电视连续剧已经成为一个稳定的产生流行音乐创作的渠道。然而，由于目前电视连续剧的创作方向，它仍然没有能够夺得学生的欢迎，这些歌曲主要的对象还是社会层面，作品的风格也还是比较传统。

第三个领域是摇滚乐领域，1989年下半年，北京纷纷成立了大批摇滚乐队，其中著名者有“唐朝”、“黑豹”、“呼吸”、“女子”、“1989”、“ADO”。他们经常在北京一些大饭店举行摇滚PARTY，并相继开始自己的创作。

1989年初，崔健在北京展览馆剧场举行题为“新长征路上的摇滚”音乐会，此时他的影响达到高峰。1990年初，他开始为亚运会集资的募捐演出，所到城市有郑州、武汉、成都、西安等地，后未完成而结束。

1990年初，在北京首都体育馆，“唐朝”、“呼吸”、“1989”、“女子”、“ADO”、“宝贝兄弟”六支乐队举行“1990现代音乐会”，震动京城。同时，广州由解承强、毕晓世和张全复组成的“新空气”音乐组合在上海举行摇滚作品音乐会。同年7月，上海“学士”、“电熨斗”、“1/2”、“太极”、“女子”、“重点工程”等六支乐队在上海举行摇滚音乐会。同年“五一”，“唐朝”乐队参加了在北京工人体育场举行的大型演出《亚运之光》的演出。此期间，崔健先后出版了他的专辑：《新长征路上的摇滚》和《解决》。“呼吸”乐队先后出版了《太阳升》和《呼吸》专辑。

1992年，摇滚音乐开始活跃起来，“唐朝”和“黑豹”分别与台湾滚石音乐公司合作制作了自己的专辑，并相继在大陆发行。滚

石还录制了大陆其他一些摇滚乐手和乐队的拼盘《中国火》，其中包括了张楚、赵刚个人和“面孔”、“ADO”、“红色部队”、“自我教育”及“唐朝”、“黑豹”等乐队的作品。大陆原与崔健合作的音乐制作人王晓京策划出版了《摇滚北京》盒带，其中收录了“指南针”、“AGAIN”、“女子”、“做梦”、“超载”等乐队及王勇、常宽的摇滚作品。这些乐队也相对地获得了更多的演出机会。

摇滚乐在大陆的发展有着特殊的条件，在发展逻辑上，它是超前的，而且只是在北京它才有着最实际的听众基础。摇滚乐在大陆已经充分地中国化，在每一支乐队那里，都有着自己对摇滚音乐的不同理解。在公众中，对于摇滚乐的的理解也各不相同。在目前，摇滚乐在大陆只不过是一个开端，它最后的位置还难以确定，从作品而言，除崔健以外，也还没有出现取得广泛认同的作品。但它已经并将继续作为与大陆流行音乐相区别的一种音乐文化而发展下去，并获得相应的听众群。

此外，广州在特定的文化背景和生活模式条件下形成了一个独具特色的流行音乐中心。广州创作群体可以很好地控制流行音乐生产的外部环境，他们在1986年推出的《信天游》（刘志文、侯德健词，解承强曲）、《父亲》（陈小奇词，毕晓世曲）等作品对全国流行音乐有很大影响，1988年，陈小奇与毕晓世合作的《山沟沟》成为“西北风”歌曲中独具岭南特色的一首，1989年，李海鹰创作的《弯弯的月亮》在海内外获得广泛的认同，1991年，广州新时代影音公司开始采取明星包装方式推出了杨钰莹、毛宁，广州中唱则推出了甘苹与林萍。陈小奇创作的《涛声依旧》和张海宁、张全复作词，张全复、毕晓世作曲的《蓝蓝的夜，蓝蓝的梦》在全国范围内获得了成功。

广州流行音乐一直在纯粹都市流行音乐的方向上发展，并且比较快地接近着国际化的音乐制作模式。十年过后，它已经成为大陆流行音乐创作的一个重要的基地。

转型之际

经过十年的发展，大陆流行音乐走过了曲曲弯弯的道路，过去与现在、历史与未来在特定的历史环境下缠绕兴替。现在它正处在一个历史的转折点上。

早期大陆流行音乐由于没有版权保护和强有力的市场管理，一直在混乱中运行，创作、表演、录音质量和外在包装等等一系列环节都无助于优秀作品的产生。全国经济文化发展的不平衡，特别是与流行音乐发展有关的音响设备、传播媒介的发展水平都在不同程度上影响和制约着流行音乐的发展。

1990年，《著作权法》终于颁布施行，1992年，中国加入了国际版权组织，1993年，中国音乐家版权协会成立。版权保护终于走出了关键的一步。这也是王立平、崔健、陈哲等词曲作家多年来呼吁版权保护并付诸行动的结果。

1989年起，海外音像公司开始谋求和大陆歌手、音乐制作人和音像公司的合作。台湾滚石公司率先和大陆摇滚乐达成了一系列的合作。1992年，香港大地音乐公司在北京开始了和大陆流行歌手的合作，已经与艾敬、李玲玉、景岗山、陈劲等歌手签约。原东方歌舞团录音公司经理王彦军在1993年组成赛特文化发展公司，现已与那英签约，解晓东在1993年加盟于香港艺员徐晓明的公司。这一系列的活动说明，走向国际化音乐制作模式的条件在大陆已经相对成熟。

在其他方面，大陆流行音乐总的写作、演唱和制作水平还比较低；版权保护和市场管理还没有形成有效的运行机制；十年来，缺乏理论的探讨，没有具备权威性的报纸和杂志；在整个社会上，流行音乐还没有能放到一个正常的位置上；正在大规模兴起的商品经济给流行音乐的思想性和艺术性带来了更大的威胁；电视广播等传播媒介和流行音乐的关系还没有理顺；由于还没有有效的

渠道，现在创作领域的新人难以出头，而上一代人已经处于衰落的状况。不过，在目前的情况下，如果不发生特殊的情况，可以预见，这些问题将会在市场的调节作用下和流行音乐界及有关管理部门的共同努力下逐渐得到一定程度的解决。

附录：

一、“群众喜爱的广播歌曲”十五首曲目

（《歌曲》月刊 1980.3）

1.《祝酒歌》	韩伟词　施光南曲
2.《妹妹找哥泪花流》	凯传词　王酩曲
3.《我们的生活充满阳光》	集体词　吕远、唐诃曲
4.《再见吧，妈妈》	陈克正词　张乃诚曲
5.《泉水叮咚响》	马金星词　吕远曲
6.《边疆的泉水清又纯》	凯传词　王酩曲
7.《心上人啊，快给我力量》	阎树田、陶嘉舟词 常苏民、陶嘉舟曲
8.《大海一样的深情》	刘麟词　刘文金曲
9.《青春啊青春》	凯传词　王酩曲
10.《洁白的羽毛寄深情》	凯传词　施光南曲
11.《太阳岛上》	秀田、邢籁、王立平词 王立平曲
12.《绒花》	刘国富、田农词　王酩曲
13.《我们的明天比蜜甜》	钟灵、周民震词 吕远、唐诃曲
14.《浪花里飞出欢乐的歌》	秀田、王立平词 王立平曲
15.《永远和你在一道》	王燕樵词曲

二、1980年“新星音乐会”新星名录（《北京晚报》1980.9）

朱明瑛、苏小明、郑绪岚、任雁、吴国松、李默、远征、王静。

三、《歌曲》月刊1980年优秀作品评选获奖曲目（1981.2）

1.《军港之夜》	马金星词　刘诗召曲
2.《美丽的心灵》	陈雪帆词　金凤浩曲

3.《年轻的朋友来相会》	张枚同词　谷建芬曲
4.《红杉树》	史俊、茅晓峰词 沈传薪曲
5.《美丽的草原我的家》	火华词　阿拉腾奥勒曲
6.《我爱家乡的山和水》	吴善翎词　赵奎英曲
7.《清晨，我们踏上小道》	韩先杰词　谷建芬曲
8.《浪花啊浪花》	王晓岭词　魏群曲
9.《驼铃》	任志萍词　马骏英曲
10.《思亲曲》	张加毅词　吕远曲
11.《太湖美》	任红举词　龙飞曲
12.《赶圩归来啊哩哩》	古笛词　黄有异曲
13.《戒烟歌》	瞿综、任红举词 毕庶勤曲
14.《心中的玫瑰》	乔羽词　陆祖龙、时乐濛曲
15.《啊，故乡》	周威词　吕其明曲
16.《彩云归》	李栋、王云高词 宋珑、田丰曲
17.《生活是这样美好》	瞿综词　郑秋枫曲
18.《青春多美好》	齐新词　雷振邦曲
19.《妈妈，看看我吧》	郑小磊、凯传词 王酩曲

四、首届“晨钟奖”获奖作品名单（《歌曲》月刊 1983.7）

一般创作歌曲十首

1.《在希望的田野上》	晓光词　施光南曲
2.《中国，中国鲜红的太阳永不落》	贺东久、任红举词 朱南溪曲
3.《在那桃花盛开的地方》	邬大为、魏宝贵词 铁　源曲
4.《假如你要认识我》	汤昭智词　施光南曲
5.《金梭和银梭》	李幼容词　金凤浩曲
6.《合欢花，我心中的花》	林玉华词　魏群曲
7.《远方的书信乘风来》	任志萍词　生茂曲
8.《雨打芭蕉淅沥沥》	任红举词　张卓娅曲

9.《草原唱晚》	张东辉词　杨正仁曲
10.《塔里木河》	陈克正词　克里木曲

电影歌曲二首

1.《我爱你，中国》	瞿综词　郑秋枫曲
2.《驼铃》	王立平词曲

五、第二届“晨钟奖”获奖作品名单（《歌曲》1984.6）

创作歌曲八首

1.《妈妈教我一首歌》	杨涌词　刘虹曲
2.《共产党好，共产党亲》	宋军词　雷雨声、杨光、郑仁曲
3.《骏马奔驰保边疆》	蒋大为词曲
4.《鼓浪屿之波》	张藜、红曙词　钟立民曲
5.《我爱你，塞北的雪》	王德词　刘锡津曲
6.《春之歌》	林澍词　谷建芬曲
7.《那就是我》	晓光词　谷建芬曲
8.《赞美你，骆驼》	任志萍词　王啸、徐克曲

电影歌曲三首

1.《一支难忘的歌》	叶辛词　黄准曲
2.《快乐的单身汉》	梁星明、史俊词　吕其明曲
3.《少林寺》	王立平词曲

六、第三届“晨钟奖”获奖作品名单（《歌曲》1985.5）

创作歌曲十首

1.《我的中国心》	黄露词　王福龄曲
2.《党啊，亲爱的妈妈》	龚爱书词　马殿银、周右曲
3.《十五的月亮》	石祥词　铁源、徐锡宜曲
4.《啊，莫愁莫愁》	贺东久词　陶思耀曲
5.《我的名字叫中国》	贺东久词　何仿、陶思耀曲
6.《战士第二个故乡》	张焕臣原词，向彤改词　沈亚威曲
7.《幸福在哪里》	戴富荣词　姜春阳曲
8.《中日青年友谊之歌》	晓光词　施光南曲
9.《边疆是我温暖的家》	高峻词　徐锡宜曲
10.《清晨》	台湾校园歌曲

电视歌曲

1.《长江之歌》	胡宏伟填词 王世光曲
2.《万里长城永不倒》	卢国沾词 黎小田曲
3.《江河万古流》	苏叔阳词 王立平曲
4.《双脚踏上幸福路》	刘品度词 萧珩曲
5.《酒干倘卖无》	侯德健词曲

七、第四届“晨钟奖”获奖作品名单（《歌曲》1987.6）

创作歌曲

1.《血染的风采》	陈哲词 苏越曲
2.《月亮走我也走》	瞿综词 胡积英曲
3.《望星空》	石祥词 铁源曲
4.《我多想唱》	徐楠、尚纪元、齐山绿词 谷建芬曲
5.《风雨兼程》	王晓岭词 季承 晓藕曲
6.《春光美》	林建功、邹友开改词 陈辉雄曲
7.《祖国啊我永远热爱你》	刘合庄词 李正曲
8.《难忘今宵》	乔羽词 王酩曲
9.《故乡情》	于景、付林词 付林曲
10.《我爱你，中华》	苏阿芒词 敖昌群曲
11.《祖国，您听我说》	王健词 谷建芬曲
12.《祖国，慈祥的母亲》	张鸿西词 陆在易曲

电影、电视歌曲

1.《重整河山待后生》	林汝为词 雷振邦、温中甲、雷蕾曲
2.《一个美丽的传说》	张名河词 吕远、程恺曲
3.《济公活佛》	张鸿西词 金复载曲
4.《童年》	常彦词 范伟强曲
5.《这就是生活》	任卫新词 张丕基曲
6.《闪光的珍珠》	陆小雅词 王酩曲

八、新时期十年金曲榜（《人民日报》1988.12.24）

大陆歌曲

1.《少年壮志不言愁》	林汝为词 雷蕾曲

2.《血染的风采》	陈哲词 苏越曲
3.《黄土高坡》	陈哲词 苏越曲
4.《十五的月亮》	石祥词 铁源曲
5.《让世界充满爱》	陈哲、王健、小林、郭峰词 郭峰曲
6.《党啊，亲爱的妈妈》	马殿银、周右词 龚爱书曲
7.《再见吧，妈妈》	陈克正词 张乃诚曲
8.《敢问路在何方》	阎肃词 许镜清曲
9.《信天游》	刘志文、侯德健词 解承强曲
10.《心中的太阳》	文岐词 李黎夫曲
11.《蹉跎岁月》	叶辛词 黄准曲
12.《月亮走我也走》	瞿琮词 胡积英曲
13.《牧羊曲》	王立平词曲
14.《一无所有》	崔健词曲
15.《在希望的田野上》	晓光词 施光南曲
16.《在那桃花盛开的地方》	邬大为词 铁源曲
17.《幸福在哪里》	戴富荣词 姜春阳曲
18.《妈妈的吻》	付林词 谷建芬曲
19.《酒神曲》	杨风良、张艺谋词 赵季平曲
20.《军港之夜》	马金星词 刘诗召曲
21.《长江之歌》	胡宏伟词 王世光曲
22.《哪有不平哪有我》	张鸿西词 金复载曲
23.《月亮的故事》	尤小刚词 郭小笛曲
24.《一个美丽的传说》	张名河词 吕远、程恺曲

港台歌曲

1.《我的中国心》	黄露词 王福龄曲
2.《故乡的云》	小轩词 谭健常曲
3.《龙的传人》	侯德健词曲
4.《酒干倘卖无》	侯德健词曲
5.《大约在冬季》	齐秦词曲
6.《三百六十五里路》	小轩词 谭健常曲
7.《万水千山总是情》	邓伟雄词 顾嘉辉曲

8.《在水一方》	琼瑶词　林家庆曲
9.《小城故事》	庄奴词　汤尼曲
10.《童年》	罗大佑词曲
11.《外面的世界》	齐秦词曲
12.《月亮代表我的心》	孙仪词　汤尼曲

外国歌曲

1.《北国之春》
2.《草帽歌》
3.《小小少年》
4.《拉兹之歌》
5.《冬天里的一把火》
6.《友谊地久天长》
7.《啊，朋友再见》
8.《吉米》
9.《感谢你，光夫》
10.《四季歌》
11.《夜色阑珊》
12.《追捕歌》

九、1988年金星（《人民日报》1988.12）

董文华、刘欢、苏红、成方圆、王虹、李玲玉、韦唯、郁钧剑、吕念祖、屠洪刚。

1988年优秀歌手

杭天琪、田震、孙国庆、崔健。

十、1988年全国十大金曲（《歌曲》1989.3）

1.《我热恋的故乡》	广征词　徐沛东曲
2.《黄土高坡》	陈哲词　苏越曲
3.《少年壮志不言愁》	林汝为词　雷蕾曲
4.《大约在冬季》	齐秦词曲
5.《心中的太阳》	文岐词　李黎夫曲
6.《外面的世界》	齐秦词曲
7.《思念》	乔羽词　谷建芬曲
8.《十五的月亮十六圆》	张藜词　徐沛东曲
9.《信天游》	刘志文、侯德健词　解承强曲

10.《一无所有》	崔健词曲

十一、1989年全国十大金曲（《歌曲》1990.）

1.《苦乐年华》	张藜词　徐沛东曲
2.《爱的奉献》	黄奇石词　刘诗召曲
3.《篱笆墙的影子》	张藜词　徐沛东曲
4.《跟着感觉走》	陈家丽词　陈志远曲
5.《手拉手》	乔治·莫·罗伯　词 乔治·莫瑞、德尔曲
6.《奉献》	杨立德词　翁孝良曲
7.《星星知我心》	杨英明词　李子超曲
8.《今天是你的生日》	韩静霆词　谷建芬曲
9.《一剪梅》	娃娃词　陈怡曲
10.《烛光里的妈妈》	李春莉、王健词　谷建芬曲

十二、1990年全国十大金曲（《歌曲》1991.3）

1.《亚洲雄风》	张藜词　徐沛东曲
2.《我的未来不是梦》	陈家丽词　翁孝良曲
3.《人在旅途》	梁立人词曲
4.《黑头发飘起来》	剑兵词　孟庆云曲
5.《为你倾心》	西彤词　吴国材曲
6.《再回首》	陈乐融词　卢冠廷曲
7.《我想有个家》	潘美辰词曲
8.《高举亚运会的火炬》	石祥词　施光南曲
9.《十六岁的花季》	徐莉华词　顾国兴、高德润曲
10.《人生啊，是一个海》	赵丽宏词　陆在易曲

十三、1991年全国十大金曲（《歌曲》1992.3）

1.《渴望》	易茗词　雷蕾曲
2.《命运不是辘轳》	张藜词　徐沛东曲
3.《在中国大地上》	晓光词　士心曲
4.《只要你过得比我好》	小虫词曲
5.《弯弯的月亮》	李海鹰词曲
6.《都是一个爱》	邹友开词　付林曲
7.《心中的故事》	艾觅词　徐沛东曲
8.《好人一生平安》	易茗词　雷蕾曲

9.《特别的爱给特别的你》	伍思凯词曲
10.《父老乡亲》	石顺义词　王锡仁曲

十四、1992年全国十大金曲（《歌曲》1993.3）

1.《水手》	郑智化词曲
2.《我不想说》	陈小奇、李海鹰词　李海鹰曲
3.《潇洒走一回》	陈乐融词　陈志远曲
4.《追梦人》	罗大佑词曲
5.《投入地爱一次》	冯小刚词　雷蕾曲
6.《相信那一天》	易茗词　雷蕾曲
7.《奥林匹克风》	张藜词　肖白曲
8.《山不转水转》	张藜词　刘青曲
9.《人生无悔》	梁国华词　徐沛东曲
10.《说句心里话》	石顺义词　士心曲

编者按

本书继1989卷、1990卷分别开设［观察员］与［世纪鉴］专栏之后，从1993卷起再辟一个新的专题栏目，起名为［今史辨］。

《中国音乐年鉴》设置［今史辨］专栏，顾名思义就是以历史的“志述”及其志述者为主要叙事对象，对当代音乐史料进行必要的澄清与辨析。这不仅为历史志述所需，同时也是为本书完善自身目的所求。对此，读者也许从本专栏作者的署名“史工”中便可有所领略与感受。

进而，作为“史辨”的主要叙事对象（“历史志述”与“历史志述者”〈当事人〉的行为及其当事人的职业身份类型、话语系统、意识形态规范）以及相应的规则（如何对“历史辨析者”进行合式定位的问题），也将在此专栏中得到应有的和必要的观照。

古人曰：“述往事，思来者。……究天人之际，通古今之变，成一家之言。”（司马迁语）可见，无论是“史志”、还是“史述”、或者“史辨”，历史与文化必须互向承诺。

是为“人文化”取域与定位所系。

究天人之际　通古今之变
成一家之言

——关于（当代）史料的澄清与辨析

《中国音乐年鉴》史　工

【关键术语/KEY—WORDS】
- 今史辨
- 词辨、史辨、理辨
- 事、思、诗、史
- 知识考古
- 元创性、独创性
- 历史志述
- 历史辨析
- 史辨要素
- 史辨规则
- 断裂—修复
- 分离—密集
- 轴心—边缘
- 滞后—前沿

- ● 深度—平面
- ● 人文化之“最后价值承诺”

关于（当代）史料的澄清与辨析，或者说对史料进行学术性质的整理，这本身就是**当下历史**的一部分。

因此，**“今史辨”**的另一种意义也就是**“当下史记”**。

【两种参照模式】

当下，有两种**治史模式**可资参照。

（1）**词辨＋史辨＋理辨**。

所谓［**词辨**/differentiate Word］，并非单纯意义上的文字、语言辨析。由于它必须针对特定的叙事对象、表达内涵的叙述观念，因此就必然会在一定程度上涉及［**史辨**/Differentiate History］与［**理辨**/Differentiate Logos］，以使得**显在的“史实”**与**潜在的“史观”**通过**直观的“词辨”**而更加准确、科学，并在新的意义上实现**整合**。因此，［**词辨＋史辨＋理辨**］（**案**，词辨、史辨、理辨这三辞的西文字头均为［D］，故简约为［3D］）关系正好对应于［**词与物**］和［**词与义**］。

（2）**史＝事＋思＋诗**。

凡事必先言及具体的**事实**（**事**），而后显其**观念**（**思**），并接现**观念之表述**（**诗**），再后赋其**历史感**（**史**）（**案**，因［事/思/诗/史］之汉语拼音首位字母均为［S］，故简约为［4S］；又，因最后以［史］之高度来整合［事/思/诗］，故又简约为［1＝3］）。**“史”**不是静态的，只有在动态的过程中方能为今人所**“鉴”**，因而，**“历史”**即**“历而成史”**也。于是，**“治史”**之关键就在于：以［**事/本体**］为基点，层层及其［**思/事的现象**］，再及其［**诗/思的现象**］，而后将［**思/叙事主体**］与［**诗/叙事媒介**］作**“本体化”处理**以亲近［**事/叙事对象**］，最后**以**［**史**］**加以整合**。

【“牛马走”校勘】

有“太史公”美誉的汉代大史学家司马迁，在其《报任安书》中谦言自命**“牛马走”**①。至此，先人司马所言便为后人治史之楷，甚而竟生今人自居“牛马走”者②。

不料，当下横动指暇者，钱鍾书是也。其《管锥编》第一册“史记会注考证五八则”（五八“太史公自序”）曰：

> 司马迁《报任少卿书》（案，即上述《报任安书》）载于《汉书》本传者，与《文选》所录，字句微异，如《文选》首句“太史公牛马走司马迁再拜言”即不见于《汉书》。③

经其疏证释考，应为**“先马走”**；而断言“牛马走”系**字误也**④。

其理在该文献者见——

> “前马”非职衔而是举动，正与“执辔”、“侍左右”连类。“先马走”犹后世所谓“马前走卒”，即同书札中自谦之称“下走”、“仆”耳。……“太史公”为马迁官衔，“先马走”为马迁谦称。⑤

然，此“牛”、“先”之古人字误竟为今人不类所依，执“牛”者**寄其表而末**，执“先”者**托其里而本**。

史工，历史之“记者”也。

（**案**，中国“史工”之父当首推司马迁，故曰“太史公”无疑）。

于是，校勘后之“先马走”实则点示了“史工”之双重职责

记往事以贡今史先行。

是为“**史辨**”**独创之品。**
是为“**史工**”**元创之格。**

【历史辨析之要素及其规则】

历史辨析与**历史叙述**不同，它所依据的是“**第二文本**”。

区别在于：

历史叙述以“第一文本”之“历史记载”（志）为**观念文本**（**案**，非现实材料）与**叙事对象**，去进行历史的叙述。

而**历史辨析**则以“历史记载”（志）与“历史叙述”（述）及其“志述者”行为本身（**案**，即“第二文本”）为**事实文本**与**叙事对象**，去进行历史的辨析。

是故，“**第一文本**”可解为“**裸露文本**”；“**第二文本**”可解为“**隐蔽文本**”。

由此，其所涉及的**基本要素**为——

①**对象**，叙事行为本身；
②**叙事样式**，叙事者所具有的类型；
③**术语概念**，叙事赖以成型的话语系统；
④**叙事主题**，叙事者表达的理论观念与意识形态。

与此相应，其**规则**为——

①**对象结构规则**，包括与社会历史实境之相关规则、与社会文化语境之相关规则、并拆解了社会职业分工所赋予的专业化身份定位；

②**叙事样式结构规则**，包括运用非公众性的特殊语言形式、叙

事时的公众场合、叙事时所体现出的主体立场；

③**术语概念结构规则**，包括话语展示的秩序规则、话语接受者的态度规则、干预话语程序的说明规则；

④**策略结构规则**，即叙事者的理论规范。

由是，作为**“历史辨析”的主要叙事对象**就是——

“历史志述”与“历史志述者”（当事人）的行为及其当事人的职业身份类型、话语系统、意识形态规范。

相应的规则就是——

如何对“历史辨析者”进行合式定位的问题。

（**案**，这部分内容可参见［法］米歇尔·富柯写于1969年的《知识考古学》　〈Michel Foucault ***The archeology of Knowledge***〉⑥，本文仅根据所述现实作相应的更动。）

【当下问题】

勿庸讳言，当下历史已经发生了巨大的变化。而无穷变化着的历史必然对从事历史志述之工的“当事人”产生深刻的影响。因此，在此提示仅供史辨者作必要的参照，并进行自我结构的必要调整。

总体的全局性问题是——

“人文化”的全面泛化以及以“文化物”为标记的人文景观的极度繁衍。

于是，人类自诞生以来的所有**历史约定**（人与自然、人与人、人与文化、人与文化物），在当下正聚合集中在**“人与文化物约定”**这一中心；由此，整个有文字记载历史的世界文化便开始围

绕“文化物”这一中轴疯狂地旋转，并试图以周期性极其频繁的文化转型来统摄当下历史的整体运转。仅以20世纪文化思潮作为相对的历史时段坐标，从后浪漫主义，到现代主义，再到后现代主义，经过多次转换之后，**相对稳定的主导型文化辐射开始由频繁转轨的多元文化取向所替代**。

具体的局部性问题是——

①**传统文化言路的断裂**引起了一系列相关的社会震荡；**文化的涣散力**开始对社会发生全面的结构性弥漫；相对独立运作的**“母语系统”出现了“失语”现象**；于是，**新文化的创造使命**开始向不同程度的对传统文化的修复行为**位移**。

②**社会职业分工的极度分离**，生成起各种不同专业圈的条块分割与彼此拆解的**密集型生态**；**个体身位**不自觉地被凝固在有限的**行业网络**之中，并处于不断地被消解与被拆除之状态；进而，导致**社会职业身份危机**。

③占据主宰性地位的**意识形态轴心开始出现边缘化的趋向**；并且导致**政治激进主义**与**文化激进主义**之历史分岔出现局部放大与极度膨胀的预兆；进而，技术革命与文化反叛的天平开始发生**倾斜**，并明显偏向**“技术至上”**一端。

④因**人文一再滞后**，而导致**“泛人文性”**或**“反人文性”**的**技术逻辑型态优先跨入文化发展的前沿**。

⑤**深度人文叙事模式**开始向**平面自然意义范型**转换。

【三本当代史书初品并及《中国音乐年鉴》自辨】

案头置放着三本有关当代中国音乐的史书（按出版先后为序）——

- 汪毓和主编《**中国现代音乐史纲（1949—1986）**》⑦
- 居其宏著《**20世纪中国音乐**》⑧
- 梁茂春著《**中国当代音乐（1949—1989）**》⑨

以及已经出版发行的六卷**《中国音乐年鉴》（1987卷～1992卷）**⑩

三本史书除叙述时段有别外，各自的叙述方式分别为——

● 汪毓和主编**《中国现代音乐史纲（1949—1986）》**自解为：“较全面地收集、整理、研究了中国现代音乐史料并作了符合科学的历史判断”⑪。

● 居其宏著**《20世纪中国音乐》**自言：“采取纵横结合的叙述方法”，追求“史与论的统一，知识性和学术性的统一，史料翔实，叙述生动，评价公允”⑫。

● 梁茂春著**《中国当代音乐**（1949—1989）**》**自概：“以中国当代音乐创作作为主线，其他音乐建设作为背景材料”，总结当代中国丰富的音乐成就和深刻的历史教训⑬。

直观比较的话，梁著似多史的**编年归类（重事）**、汪著欲倾史的**观念评述（重思）**、居著图溢史的**情感渲染（重诗）**。但其实质都偏重于对史的论述。因而

深入一步看，凡事**本于“阴阳相撞”、末于“内外同情”**。于是，无论是重事、还是重思、或者重诗，均系**人对“非我”与“自我”的一种观照**，因为**人立足于现实历史之中必然与之共在。**正如当代学人钱锺书所言：“思虑各殊，指归同一，……心同理同，正缘物同理同；……思辨之当然（**Laws of things**），物格知至，斯所以百虑一致、殊涂同归耳。……言心之同然，本乎理之当然，而理之当然，本乎物之必然，亦即合乎物之本然也。⑭”

由于三本史书主要都是以**“史述”**见长，故相对而言，三本书都更近乎于专业音乐教材及辅导性的音乐史普及读本。至于历史研究所需之原始史料之品，则因其“述”之成份厚重而有所淡化，甚至有个别地方还有误读、误导历史之嫌。比如，《中国音乐年鉴》1992卷所载陈聆群综述《1991年的中国近现代音乐史研

究》中对汪毓和主编《**中国现代音乐史纲（1949—1986）**》中的错讹提出的批评，“将1988年方始出笼的《河殇》政论电视片，同分别在1985年冬和1986年夏举行的‘中青年作曲家讨论会’、‘中青年音乐理论家座谈会’、‘全国歌曲创作讨论会’和《人民音乐》改版后发表的《现代音乐思潮对话录》等相联系，以为在“河殇”出笼的‘大背景条件下’，才导致出现这些动向（见该书248页）。这不仅在时间先后顺序上明显有误，而且其因果关系的推论，容易导向某种政治性的判断”⑮。由此逆断，至少其史料的可信程度已不是百分之百。

而《**中国音乐年鉴**》则是**以志**（记事）**为主，以志带述**。因而是为**中性之工**。并兼有**当代中国音乐“史记”**与**大型学术工具参考书**的双重功能——以全面反映每年的中国音乐事业发展的基本状况与主要成果为基本内容，为中国音乐事业的发展与当代中国音乐史的研究提供尽可能完备的史料（包括思想材料与信息资料）⑯。

可见，上述三本**史书**与《**中国音乐年鉴**》相比，其主要区别就在于，**前者以“述”为主，后者以“志”为主**。

以“**志**”论，无论是编年体的、还是分专题的，都必须建立在**确凿可靠**、**完整准确**的史料基础上，即“**史料**”既是其**主体**、又是其**本体**、还是其**全体**。进而，所谓“**以志带述**”，则仅仅是结合其他背景材料的“**补述**”而已。

【“先马走”是为“今史辨”之格】

还是**太史公司马迁**。

历史与文化互向承诺。

古人曰：“文胜质则史”⑰。是为“**历史与文化**”**互训之据**。

于是，无论是不同模式的“**历史辨析**”、抑或是不同时段的

“知识考古”⑱，要想实现**人文化之“最后价值承诺”**，就必须做到**“心无累”**。是为**“史工”之极品**。

太史公司马迁说——

> 古者富贵而名摩灭，不可胜记，唯倜傥非常人之人称焉。……此人皆意有所郁结，不得通其道，故述往事，思来者。⑲

又曰——

> 究天人之际，通古今之变，成一家之言。⑳

说的是，只有知晓**人与自然之差别**，方能通道**古今人文变易之迹**，进而成就**自言之可信**。

是为“今史辨”之格。

【1993.9.12 初稿
1993.9.15 定稿
写在燕东新源里】

注　释

①参见王力主编《古代汉语》（修订本）第三册、第九单元文选司马迁《报任安书》，中华书局 1983 年 6 月北京第 2 版，第 900 页。

②案，此“牛马走”自居者可见近年《人民音乐》有关短论之署名。

③钱鍾书《管锥编》第一册“史记会注考证五八则”（五八“太史公自序”），中华书局 1986 年 6 月北京第 2 版，第 394 页。

④同注③，第 394 页。

⑤同注③，第 395 页。

⑥参见邱仁宗主编《20 世纪西方哲学导读》“结构主义、解构主义”部分中的米歇尔·富柯《知识考古学》介绍，湖南出版社 1991 年 12 月长沙第 1 版，第 893 页～第 899 页。

⑦华文出版社 1991 年 6 月北京第 1 版。

⑧青岛出版社 1992 年 12 月青岛第 1 版。

⑨北京广播学院出版社 1993 年 4 月北京第 1 版。

⑩1987 卷（黄翔鹏主编、田青副主编）文化艺术出版社 1987 年 12 月北京第 1 版、1988 卷（田青主编）文化艺术出版社 1989 年 1 月北京第 1 版、1989 卷（田青主编、韩鍾恩副主编）文化艺术出版社 1989 年 9 月北京第 1 版、1990 卷（中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐年鉴》编辑部编）山东教育出版社 1990 年 12 月济南第 1 版、1991 卷（乔建中主编、韩鍾恩副主编）山东教育出版社 1992 年 3 月济南第 1 版、1992 卷（乔建中主编、韩鍾恩副主编）山东教育出版社 1993 年 4 月济南第 1 版。

⑪参见该书“内容简介”。

⑫参见该书作者“前言”。

⑬参见该书“内容提要”。

⑭钱鍾书《管锥编》第一册“周易正义”二六“说卦”（一），中华书局 1986 年 6 月北京第 2 版，第 54 页～56 页。

⑮载《中国音乐年鉴》1992 卷，山东教育出版社 1993 年 4 月济南第 1 版，第 97 页。

⑯参见韩鍾恩《当代中国音乐“史记”——〈中国音乐年鉴〉大概》，载《音乐学术信息》1990 年第 1 期（总第 29 期），中国艺术研究院音乐研究所音乐学术情报研究室、音乐翻译研讨会合编内部双月刊，中国艺术研究院音乐研究所音乐学术情报研究室 1990 年 2 月出版（北京），第 6 页～第 8 页。

⑰《论语正义》卷七“雍也第六”，载《诸子集成》（原辑者：国学整理社）第一册，中华书局 1954 年 12 月北京第 1 版，第一二五页。

⑱参见注⑥。

⑲同注①，第 913 页～914 页。

⑳同注①，第 914 页。

名人录

特稿

人物专访

音响工业

编者与读者

专题报导

1992年［中国音乐名人录］

——《中国音乐年鉴》编辑部评选

根据《中国音乐年鉴》编辑部向全国有关部门、人士征集所得，经过编辑部审定，现公布1992年［中国音乐名人］最后评选结果（按事件先后为序）——

1992年［中国音乐名人］

王世光	中国中央歌剧院院长，一级作曲。1992年5月，其作曲的歌剧《马可·波罗》获文化部第二届全国新剧目文华奖中［文华大奖］与［文华音乐创作奖］。
孔祥东	留美中国钢琴演奏家。1992年6月～7月，在澳大利亚悉尼举行的第五届悉尼国际钢琴大赛中获第一名；同时获四个特别奖（莫扎特协奏曲最佳演奏奖、莫扎特奏鸣曲最佳演奏奖、李斯特作品最佳演奏奖、现代作品最佳演奏奖）。
许舒亚	留法中国作曲家。1992年10月，其作品《夕阳·水晶》（为三个混合管弦乐

队而作的单乐章交响乐）在法国第五届国际交响乐作曲比赛中获唯一的作曲大奖，该曲被定为下届贝藏松国际指挥比赛决赛的必选曲目。

·特　稿·

《中国音乐年鉴》第三届学术研讨会纪要

由中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐年鉴》编辑部、辽宁省文化厅、辽宁省音乐家协会，丹东市文化局、丹东市文学艺术界联合会主办，丹东市群众艺术馆承办的“《中国音乐年鉴》第三届学术研讨会”于1992年5月28日～6月1日在辽宁省丹东市召开。

《中国音乐年鉴》自1987年创刊以来已编辑、出版六卷。六年来，在历任主编的主持下、在全国各地专家学者的直接参与下、在编辑部全体人员的共同努力下，已在一定范围内产生了一些影响；与此同时，编辑部也在工作中积累了一些经验。根据来自内外的共同需要，编辑部于1991年8月正式提出补编《中国音乐年鉴》（1949～1985）的方案，并申报中国艺术研

究院，于1991年11月获得意向性批准。

本次会议本着——为《中国音乐年鉴》补编进行学术咨询，作各种有关准备，研讨与之相关的问题；加强《中国音乐年鉴》与地方音乐事业的联系——之目的，设以下主题——

（1）《中国音乐年鉴》补编工作中的有关问题研讨。

①学术性问题：包括中国近现代音乐史与当代中国音乐研究中的记史问题。

②技术性问题：包括补编的方式、体例、整体布局与具体比重、具体编撰步骤、组稿/撰稿/审稿原则等。

（2）有关当代音乐史料的记述问题研讨（以辽宁及其他地方音乐史料的收集、整理、记述及其研究中的史观问题为研讨对象）。

（3）对当代中国及辽宁音乐发展现状、前景的估计与展望。

本次会议从1991年9月开始策划筹组，在各主办、承办单位的共同协作下得以如期举行，会议气氛热烈、学风纯正，取得了预期的结果。

1992年5月28日上午，会议正式开幕。来自黑龙江、吉林、上海、辽宁、北京等地的音乐研究机构、音乐教学单位、音乐家协会、音乐出版部门、群众文化部门的30余名代表与会；他们中的绝大部分系专门从事中国近现代音乐史与当代中国音乐研究、教学的专家学者。全国政协常委、中国文学艺术界联合会副主席、中国音乐家协会副主席吴祖强以及全国艺术学科规划领导小组办公室副主任徐守正到会指导工作。全国艺术学科规划领导小组组长、《中国音乐年鉴》补编顾问周巍峙因故未到会，致函发表意见。丹东市人大常委会副主任岑乐峰、丹东市副市长张忠、丹东市政协副主席恩和巴图、辽宁省文学艺术界联合会党组书记兼副主席牟心海等领导及有关方面负责人到会祝贺；丹东市人民广播电台、电视台、《丹东日报》社等新闻机构记者到会作现场采访。开幕式由丹东市文化局局长助理、丹东市音乐家协会副主席刘桂腾与《中国音乐年鉴》副主编韩锺恩共同主持。中国艺术研究院音乐研

究所所长、《中国音乐年鉴》主编乔建中致开幕词；丹东市文化局局长肖勉致欢迎词；吴祖强、牟心海与辽宁省音乐家协会副主席寒溪先后讲话；韩锺恩代表《中国音乐年鉴》编辑部公布编辑部于1992年评选的——1991年〔中国音乐名人〕（其中包括〔名人〕三名、〔名人提名者〕三名）与1991年〔中国音乐十大新闻〕。

会议期间，吴祖强教授应东道主之邀为当地音乐工作者举行了学术讲座；与会代表在东道主的安排下在丹东市进行了文化考察。

会议正式发言之前，韩锺恩代表编辑部作了题为《瞻前顾后：为〔当代音乐〕及其〔当事人〕追写〔史记〕——关于〈中国音乐年鉴〉补编〔1949～1985〕的若干意见》的报告，阐述了关于补编问题的初步设想（编撰方式、体例布局、资料容量、综述性质、初步时间表）及其本次会议需要重点解决的问题（总体估计、时段划分与标准及其他关系、专题归类、主体文化与其他文化的关系、对文化当事人的处理、资料来源、对编撰队伍的估计、补编工作班子及制度等）。

与会代表围绕《中国音乐年鉴》补编问题、编辑部的初步设想以及当代中国音乐发展中的若干重大历史问题等发表了各种具有学术价值与实际意义的见解。主要有——

（1）关于会议的意义。与会代表认为本次会议虽然有具体的目的、任务，但会议所研讨与涉及的问题事关当代中国音乐发展本身，因此它必将在当代中国音乐历史上留下印记，并对今后的发展产生作用。同时，本次会议的召开不仅对当代中国音乐史学研究乃至艺术学科建设具有基础性的意义，而且《中国音乐年鉴》补编本身也是对全国各种音乐集成史志工作的有力补充。

（2）关于分类与编年的问题。针对编辑部以专题卷的方式进行补编的初步设想方案，大多数代表认为还是以编年/分时段为主要框架、再考虑不同的专题类别为好；因为这样既可以与1985年以后的编年编撰方式相吻合，而且还可以使读者在一个相对集中

的时段中较全面地把握音乐历史发展的整体面貌。其不足之处是某些特殊的专题子项（如人物、长时段事件等）容易被截断纵向的线索。

（3）关于〔年鉴〕及其补编的史学性质。与会代表通过讨论基本取得以下共识——〔年鉴〕及其补编属于史学范畴，但不是纯粹的史书，而主要是以史料为主的工具书，从而分清了［史/鉴］的不同作用。因此，作为音乐历史研究的一项基础工程，《中国音乐年鉴》的补编不仅可以对建国以来的中国音乐发展线索进行系统的疏理，而且也会对中国音乐今后的发展发生重大的影响，同时也可以为今后更大规模的撰史修志工作提供更长时段的基本史料轮廓与逻辑框架。此外，补编工作也应与世界音乐文化的历史状况作相应的观照，包括国外对这一时段中国音乐发展状况的不同评论与看法。

（4）关于史料的收集、鉴别、选择。在认定〔年鉴〕及其补编的史学性质的基础上，与会代表认为这一时段史料的整体处理——首先要始终坚持客观，追求真实；其次要充分估计这一时段中国音乐发展的极其复杂性与基本得失；第三要建立准确的史学观念，才能真正做好史料的鉴别与选择工作；第四要充分估计补编工作的实际难度。

（5）编辑部根据与会代表的上述意见，进一步对《中国音乐年鉴》与补编的关系、《中国音乐年鉴》补编与《当代中国》丛书音乐卷的关系、纵向以编年为主与横向以分类为主的关系、资料收集与全书框架的关系等提出了设问与反问；又根据各种意见，提出以分类为主与以编年为主的两套设想方案（包括各个细目）与各自的长短及其相应的组织措施。会后，编辑部将进一步整理归纳各方面的意见，在有关主管部门的指导下尽早完成最后方案的制定。

（6）会上，与会代表在讨论补编问题的同时，又对［年鉴］的性质、任务及其容量、弹性等特征从学术角度出发作了进一步的界定，并对已经出版的《中国音乐年鉴》提出了各种意见。

(7) 根据与会代表的普遍意见，主办单位向承办单位丹东市群众艺术馆对会议的精心组织、周到安排表示热忱的谢意！

1992年6月1日下午，会议举行了闭幕式。辽宁省人大常委、省人大科教文办公室副主任郝如惠等领导到会祝贺。闭幕式由乔建中主持。韩锺恩宣读会议纪要草案；肖勉、吴祖强讲话；乔建中致答谢辞；丹东市文学艺术界联合会副主席包泉万致闭幕辞。

瞻前顾后。在不中断现有的《中国音乐年鉴》编撰的同时，不失时机地开始补编〔1949～1985〕的工作是当代中国音乐历史发展使然。建国数十年来，由于受特定经济、政治、社会环境的影响，使得当代中国音乐的历史始终处在数千年中国传统文化、近现代西方文化、马克思主义指导下的新文化的多重复合之中；因此，作为当代中国意识形态与当代世界文化构成共同组成部分的当代中国音乐，一方面必然带有极其鲜明的时代、地域及其文化传统特征，另一方面也必然会呈现出中国传统音乐、西方音乐、中国现代专业音乐共融、并存的局面。于是，它们之间因受不同历史时段整体文化影响而构成的十分错综复杂的关系，以及在不同文化环境下显示出的不同历史发展重心，将成为《中国音乐年鉴》补编工程的重点观照对象。

既然，为当代中国音乐及其当事人追写史记系历史使然；那么，当代中国音乐史官因承历史使命参与此作也就成为必然。

〔1992. 6. 1/辽宁丹东〕

附：〔**会议正式发言顺序**〕

居其宏（《中国音乐学》副主编）

凌瑞兰（沈阳音乐学院音乐研究所）

陈聆群（上海音乐学院音乐学系）

吕金藻（吉林艺术学院）

寒　溪（辽宁省音乐家协会）

田　青（《中国音乐年鉴》第二任主编）

戴鹏海（上海音乐学院音乐研究所）

刘　石（《中国音乐年鉴》编辑）
黄大岗（《音乐研究》编辑）
冯伯阳（吉林艺术学院）
张静蔚（中国音乐学院音乐学系）
彭永启（沈阳音乐学院）
王安国（湖南师范大学音乐系）
魏　煌（沈阳音乐学院学报）
陈秉义（沈阳音乐学院）
徐守正（全国艺术学科规划领导小组办公室）
谷　音（沈阳音乐学院学报）
卢纪泉（中国艺术研究院科研办公室）
全景运（黑龙江省音乐家协会）
乔建中（《中国音乐年鉴》主编）
吴祖强（中央音乐学院作曲系）
主持人：乔建中、刘亚力（辽宁省音乐家协会）、寒　溪、田　青

《中国音乐文物大系》编撰体例

《中国音乐文物大系》总编辑部

《中国音乐文物大系》以省分卷，是为了普查工作方便。本书不是“图录”，也不仅是“普查资料汇编”，它的第一期工程是“中国音乐文物集成”性质。俟这一系列的各省分卷完成后，如有可能，再进一步投入按照专题系列编排的“大系”编写工作。以省分卷的现阶段中，本书应按一定体例撰述。总的体例没有不行，但不要定的太死。规定尽量少一些，留有余地。原则:“大框架”一致，各分卷保留一定的灵活性。

一、文物器种及其部位名称规范

1. 原则上沿用旧名。无特殊理由不另创新辞。必要时可括注异名。

2. 学术界有争议的问题，一般按“随大流”的原则确定。特殊情况，则由总编辑部征

询专家意见，择善从一说，发各分卷遵照使用。

3. 总编辑部根据需要，尽快制定出一套常见、常用器种及其部位名称图例。分发各卷负责人，以便统一使用。

二、文物命名规范

1. 沿用旧名。无特殊理由不得随意改变。

2. 以器物自铭、器主或墓主命名。如曾侯乙编钟，秦王卑命钟。楚公豪钟等。

3. 以出土地命名〔注〕。一般格式：县（市）名＋出土地点名＋墓葬号＋器种名

如天门石家河陶铃，麻城栗山岗埙，当阳曹家岗5号墓瑟等。

〔注〕无墓葬可单用出土地点名，无出土地点名可退用村名，无村名可退用乡（区）名，无乡（区）名可仅用县（市）名。必要时可用文物自身特征（详下文“4. 以文物自身的显著特征命名”条）辅之。外省（市）流入文物，可视其必要，于县（市）名之前加用省（市）名。名称中一般不出现“省”、“市”、“县”、“乡”等字眼。

4. 以文物自身的显著特征命名。无出处、无款无铭的传世、征购、罚没文物，可以此法命名。文物自身特征包括：纹饰、造型、色泽、材质、年代、文化属性、使用者、收藏者、作器者等诸方面。可酌用一项或数项内容命名。

〔说明〕

1. 以上各条原则上按顺序选用。即先考虑沿用旧名，无旧名则退用器主、墓主、铭文命名，或再退用出土地、文物自身特征命名。必要时可结合使用。

2. 文物定名以其确定性和简洁性为准则。

三、外省（市）流散、征调文物的归属

1. 《中国音乐文物大系》全书以文物藏地分省（市）卷。不以文物出土地域分卷。某省（市）收藏品原则上归该省卷收录。

2. 特殊文物及成套成组而分散于数地的文物，可由双方（或多方）协商确定其归属，并经总编辑部认可备案。一般归其中一卷正式收录，余卷可收存目，以避免重复。

四、卷首综述

各省卷卷首收录该省“音乐文物综述”一文，一般由该卷主编撰文，字数不超过 1 万字。内容：综述该省音乐文物情况，有提高，有重点。

五、编目分类

1. 《大系》全书为工作方便，以省（自治区、直辖市）分卷，合订为 14 册。(其中包括《大系》全书《总目》一册)。每册约 300—350 个页码（开本大 16K）。正文难以悉收的次要或重复器物，可作为一般资料收入书后附录。文字酌简，必要时亦可附照片。

2. 各分卷以“器类法”为一级分类，即将文物分为乐器、图像两大类。类外文物就近归入其中一类。如少量出土书籍可附入图像类。

3. 乐器类文物数量及种类较多时，可用“材质法”(如铜器、玉石器、陶器、漆木（竹）器等）作二级分类①，继以“种类法”(如钟、钲、鼓、瑟、箫、笛等）作三级分类。数量及种类较少时可径用“种类法”为二级分类。“种类”以下，可按大致年代顺序排列。

4. 图像类可继分绘画、雕塑等类（二级分类)。以下可视各卷本文物构成的实际情况，采用适当的方法作次级分类。

注释：

〔1〕个别如明器等异质文物，可附入其主要材质类，如木质编钟可附入铜器类，而不入漆木器类。

六、《中国音乐文物大系》乐器类条目撰写提纲〔1〕

顺序号〔2〕条目名称〔3〕年代〔4〕

1. 藏地（编号〔5〕)。

2. 考古资料〔6〕。文物出土（或征集）时间、地点、发现经过（或流传世系）、共存物、文化属性、器主现状等情况述要。

3. 形制〔7〕和纹饰。a. 保存情况（残损程度）及材质。b. 形制结构。c. 纹饰特征、铭文及释文等。

4. 音乐性能〔8〕。使用及调音遗痕、特别的使用方法，音响性能，测音结果及与音乐有关的其他内容。

5．文献要目〔9〕。作者，篇名或书名，出处。

6．撰稿人署名〔10〕。

注释：

〔1〕几点说明：

a．《中国音乐文物大系》文字以繁体出版。撰文力求简明扼要，并注意收录资料的完整性与可靠性。以客观态度叙述文物各方面特征，力戒文学性描写及繁琐考证。

b．条目均按提纲立目，分段叙述。

c．提纲所列各项中，无内容者可连标目一同略去。特殊情况可酌增标目。

d．成套成组的同出、同种器物，原则上不分条叙述，相异之处分别说明。

〔2〕“顺序号”为该卷本统一编号，撰文时可暂缺，待统稿时编定。

〔3〕“条目名称”用文物名称。参见《〈中国音乐文物大系〉文物命名规范》。

〔4〕“年代”不详，可略去。断代情况较复杂者，可视具体情况于方便处叙述。

〔5〕“编号”括注于藏地之后。一般采用原编号（考古发掘标本号），必要时可用馆藏号或其他编号。

〔6〕“考古资料”重点叙述与乐器本身及音乐有关的内容，注意简洁。

〔7〕“形制”内容包括大小尺寸等。多件文物且数据较多时，可以统一表格列出。表格附于文末。

〔8〕“音乐性能”可加详述；但应避免一般化的描述，如各种乐器的一般使用方法等。

〔9〕“文献要目”选录与该件（而非该种或该类）文物有关的和重要的论著文目。

〔10〕“撰稿人署名”用“（ ）”附于文尾行末，不加标点。个别撰稿数量多的人名可略去。另于书中适当的地方加以说明。

一般条目举例

8．**当阳曹家岗5号墓铃**（4件） **春秋晚期**

藏地 宜昌地区博物馆（0276）

考古资料 1984年出土于当阳县河溶区曹家岗5号楚墓（参见《当阳曹家岗5号墓瑟》条）〔1〕。出土时铃与瑟等乐器同置于2号陪棺东端盖上，离墓中大量车马器，如马衔、马镳、车害等物较远；该墓1号陪棺上同样只置乐器，计瑟*1件，笙*〔2〕2件。

形制和文饰 4件铃均保存完好。青铜质。铃体作喇叭状，舞顶穿孔。形制略异，分二式：

Ⅰ式2件，鼓面光滑，器略扁矮。大者高4.1、口径5.8、舞

径 1.2 厘米；小者高 3.8、口径 4.8、舞径 1.0 厘米（图 8.1～2)。

Ⅱ式 2 件，外表粗糙，留有铸缝，较Ⅰ式窄高。大者高 4.8、口径 5.5、舞径 1.3 厘米；小者舞顶呈直口，器高 4.2、口径 5.0、舞径 1.06 厘米（图 8.3～4)。

铃均为素面。〔3〕

文献要目 湖北省宜昌地区博物馆:《当阳曹家岗 5 号楚墓》,《考古学报》1988 年第四期。

（王子初）

注 释

〔1〕有关曹家岗 5 号墓的一般考古资料，已在“瑟”条中叙述，本条目从略。凡同墓出土多种乐器或其他音乐文物，一般分条叙述。其中一条（主要乐器条）较详，余条可参见之，以避免重复。

〔2〕标有“*”号者，表示本书立有条目。可查阅。

〔3〕以下有“音乐性能”一项，因无特殊内容，略去。

本文件以《湖北卷》体例为蓝本，尽可能吸收了与会者意见，并经黄翔鹏、王世民二先生审阅。今印发各卷编辑部参照使用。有鉴于《大系》工作的艰巨和复杂性，意想不到的情况将层出不穷。各省卷的文物构成情况也有着极大的差异。希望各地随着编撰工作的深入展开，不断对本文件提供修改和补充意见。本文件由王子初同志整理成文。

1992. 3. 20.

《中国音乐文物大系》编撰体例补充

《中国音乐文物大系》总编辑部

一、文物的测量数据规范及表述形式

1．乐器测音

（1）乐器测音力求真实反映乐器的原有音高。乐器如有残蚀、修补，或是在测音操作过程中出现的不可避免的特殊情况，均应加注说明其对测音结果可能产生的影响；这种影响较大时，应取消测音结果。

（2）测音结果一律以国际间通行的十二平均律音组体系之音名加上校正音分数的形式表示。如：a^1+20（音分）；读若小字一组 a 加 20 音分。又如 $f^3\pm 0$（音分）；读若小字三组 f。单件乐器的测音结果可在“音乐性能”栏中随文叙述。成组乐器的测音结果可列表于该栏文末。如《子璋钟》条：

单位：音分

□□藏　号□7238□62246□38244

□□正鼓音□g－15□b＋8□a＋49

□□侧鼓音□b＋17□＃d＋31□＃d－36

2. 部分乐器应测形制数据及表述形式：

（1）钟类（钟、镈、铙、铎、钲、铃、勾鑃等）

单位：厘米

□□通高 39.5 □舞修（或钮高）17.4 □铣间 19.2

□□甬长 9.8 □舞广（或钮宽）9.9 □鼓间 10.4

□□甬径 4.0 □中长　26.0 □壁厚 0.6

□□重量（公斤）3.16 □铣长　29.5 □枚长 2.1

撰文时注意上表各项，不要随意变换顺序，不划表格线。必要时也可将重量、枚长等项随文叙述，以使上表形式更齐整。甬径常常分为甬上（端）径和甬下（基）径、壁厚常常分为正鼓音和侧鼓音等项，必要时可增项。上表一般列于“形制纹饰”栏末尾。

（2）磬　　单位：厘米

□□通长 99.5 □居勾（度）120□鼓上边 68.8 □股上边 45.9

□□通高 53.5 □孔径 0.8 □鼓下边 46.0 □股下边 29.9

□□重量（公斤）22.0 □底长 68.9 □鼓博 22.7 □股博 34.4

□□厚度 2.6 □底高 14.0 □鼓角（度）上 80□股角（度）上 80

下 105

下 105

（3）錞于

通高、盘径、钮高、肩径、底径、重量。如《三乙虎钮錞于》条：“形制纹饰”栏下（随文叙述）：通高 44.9、盘径 19.4×22.3、钮高 6.7、肩高 24.5×27.4、底径 15.0×17.3 厘米，重 12.3

公斤。

（4）铜鼓

通高、面径、胸径、腰径、足径。不列表，随文叙述。

（5）乐器各部位名称，参见总编辑部《中国音乐文物大系普查手册》附图。其中钟类图见第9页，磬图见第11页，瑟、筀图见第13页，筝图见第15页。

（6）. 凡两件或两件以上的成套或成组乐器的形制数据，一般应划出表格，并列出标题。表格各卷统一编号，如

表25　　子璋钟形制数据　　单位：厘米

藏号	通高	重量（公斤）	舞		甬（钮）		
			修	广	长（高）	上径(宽)	下径(宽)
7238							
62246							
38244							

藏号	中长	侧鼓厚	正　鼓		铣		枚长
			厚	间径	长	间径	
7238							
62246							
38244							

表格一般列于“形制纹饰”栏末，表格较长、数据较多时亦可附于条目之末。

（7）因文物残损变形或其他特殊情况造成的形制数据缺项，可连该项标目一同略去；并将表或表格作适当调整。以免造成过多的空项。

二、有关编目层次的文体规格

1. 章

（1）各分卷一般分设“乐器”、“图像”二章。

（2）章序之前空4格，章序之后空1格，然后接写章目。章目之后不能接写正文，而应另起一行开写。

（3）章序用汉语数字。

2. 节

（1）每章用若干节组成。

（2）乐器章中以乐器种类分节。如钟、琴等。

（3）图像章中以一般图像种类分节。如乐舞俑、绘画、石刻等。必要时可适当加以变通。

（4）节序用汉语数字。

（5）节之前空4格，后空1格，接写节目。节目之后不能接写正文，而应另起一行行文。

3. 阿拉伯数字

（1）阿拉伯数字相当于“目”，其后为某一件文物名称。

（2）阿拉伯数字顶格书写。

4. 阿拉伯数字以下的分目层次

（1）阿拉伯数字以下以不带数码的标题分目

（2）必要时，不带数码的标题之前可加用带括弧的阿拉伯数字分目，不带数码的标题之后可继用带圈的阿拉伯数字或小写英文字母分目。

5. 编目层次举例（“□”表示空格，“△”表示正文）：

□□□□第一章□乐器
□□□□第一节□陶响器
□□藏地□△△△△△△△
□□考古资料□△△△△△△△△△△△△△△
△△△△△△△△△
△△……
□□形制和纹饰□△△△△△△△……
□□音乐性能□△△△△△△△……
□□文献要目□△△△△△△△……

6. 图片表格编目

（1）图片、表格各卷统一用阿拉伯序数编目，如图 232，表 25 等。

（2）图片包括彩色片、黑白片、线图和拓片。

（3）各卷附录《图片目录》（注明图片种类）和《表格目录》。

7. 异字表

（1）为排版制字方便，各分卷应编制古文字、罕用字的《异字表》。

（2）《异字表》应笔划工整，字迹清楚，象形字、徽记图形描摹准确，字体稍大一些。

三、基本文体规范

1. 标点符号：本书的标点符号应根据国家出版总署公布的《标点符号用法》规定，其中需要个别说明的有以下几种情况：

（1）书名、篇名、报刊一律用书名号。如：《史记》等。书名篇章合用时加间隔号。如：《礼记·文王世子》等。

（2）书名与书名之间、篇名与篇名之间加顿号。如：《论语》、《孟子》。容易引起误解的并列词之间加顿号。如：文学、艺术、教育等。

（3）夹注用圆括号。如：唐·贞观六年（623）；叶适（1150-1223）等。

2. 数目字的使用规格：

一般尽量使用阿拉伯数字：

（1）公元世纪、年代、月、日和时刻。如：18 世纪 60 年代；1105 年；5 月 3 日等。

（2）准确的计数与计量：a. 高度、长度：30 米、50 公里；b. 面积、体积：350 平方公里。c. 重量：156 公斤，2500 克。d. 人数：13868 人，106 名。e. 书册卷章页：共 80 余册，168 篇，共 50；现代书刊：《巴蜀考古论文集》，文物出版社 1987 年版，第 150 页。f. 比数：76%，1.8 等。g. 两个阿拉伯数字联结用“～”：3～5，5～8 等。

使用汉语数字的情况：

(1)定型词类或修辞性词类中的数字：八国联军，日行三百里，大三度音程。

(2)旧年号：明·永乐十二年正月十五日。

(3)表示概数的两个数字并列联用：三五天，七八十人。

(4)旧版书，《西清古鉴》卷六。

(5)10以内的数目字，在用阿拉伯数字可能引起字义、字形上的混淆时，或在不带量词时，可酌情使用汉语数字：弦数有19、21、23三种；二钟均为钮钟；曾侯乙编钟中·二·3钟（中层二组3号钟）。

3. 人名：

(1) 凡文物涉及到人名（作者、器主、墓主等），在正文中一律采用姓名。

(2) 人名在某章行文中首次出现时，应在姓名后加圆括号，内注字号与生卒年：何晏（字平叔，190～249）；陆游（字务观，号放翁，1125～1210）。

(3) 若几个人分写一章，则注意协商，由前面的人填写字号、生卒年的夹注。在统稿时一律删去同一章重复出现的同一夹注。

(4)若一个人有两个以上字或号者，只取其最常用的一个字号：朱熹（字元晦，号晦庵，1130～1200）。

(5) 若某一重要历史人物需要在行文中简略概述生平，其字号可在行文中出，夹注括号中只写生卒年。

(6) 若一个人物在几个章节中同时出现时，则按照以上(2)的规定撰文，但在统稿时适当删去后面章节重复出现的同一夹注。若两人章节相距较远，也可不删。

(7)若在同一卷中同时出现了上述(2)和(5)的情况，则采用(5)的规定，不采用(2)的规定。

(8)若外国人名，则注明生卒年和原姓名。如马可·波罗（Marcopolo，1254～1324）。但日本、朝鲜、古代蒙古及亚洲诸国一律不注原名。

4. 地名：

（1）古今地名完全相同者，不加夹注。

（2）古今地名完全不同的，在古地名加注。如：王应麟，庆元（今浙江宁波）人。杜牧，京兆万年（今陕西西安）人。

（3）古今地名相同而行政区属已有变动，则注明今属政区。如：朱熹，徽州婺源（今属江西）人；陈亮，婺州永亮（今属浙江）人。

（4）今地名依据中华人民共和国民政部新编的《中华人民共和国行政区划简册》为准。

5. 国名：

（1）凡古代外国国名与现代统一采用的国名不同者，一律注明现代统一采用的对应译名。如：大秦（即罗马帝国）；暹罗（即泰国）。

（2）若国外国家今已不存在，则注明今属大体位置。如：大夏（今阿富汗北部）。

（3）中国古代国名，注明今属大体位置，同（2）。

（4）在一般行文中提到“中国”，一律不用“我国”二字更替。

6. 朝代名：

凡中国古代朝代名，一般称“代”，不称“朝”。如：宋代、元代（南北朝例外）。凡外国历史朝代名，则依据各国的一般惯例。

7. 历史纪年：

（1）凡中国历史的纪年，一律加注公元纪年。如：唐·贞元十二年（796）。

（2）凡公元前后一百年的纪年数字前应加“公元”或“公元前”字样，超出这个数字则可酌情而定。如：公元54年；汉黄龙元年（公元前49年）。

（3）凡旧年号，一律用标准汉字行文书写完全，不得随意省略。如：唐贞观二十一年，不能写成“唐贞观二一年”。

（4）公元纪年也应书写完全，不能随意省略。如：不能把“1814年”写成“14年”。

（5）括号中的纪年只写阿拉伯数字，不写“年”字，见上述诸例。

8. 引文与注释：

(1)本书一律不采取引用冗长原文的方式。

(2)个别在行文中顺便带出的原文，应尽量简短。

(3)需要说明原始文献本意的内容，应尽量用现代书面语言准确表达。

(4) 为了节省版面并有利于缩限引文，凡引用原始文献注明出处，采用引前注及引后括号注两种形式：a.《史记·吴太伯世家》：“颇高卒，子句毕立。”b.“颇高卒，子句毕立”(《史记·吴太伯世家》)。

9. 语言文句：

(1) 一律采用标准现代书面语言。不采用文言文和过“白”的口语，严禁使用不规范的方言土语。

(2) 文句力求精炼，言简意赅，自然流畅。

四、审稿

1. 审稿标准

(1) 文稿必须符合“大系”总编辑部制订的编撰体例，即《中国音乐文物大系编辑出版会议关于编撰体例讨论纪要》和《中国音乐文物大系关于编撰体例的补充通知》。

(2) 资料收录是否完整、可靠。

(3) 语言文字是否规范、精练、顺畅，标点符号的使用是否正确。无错别字。

(4) 章目层次、段落、句读是否清楚协调，文理结构无紊乱缺陷。

(5) 用简化字誊抄于400格专用稿纸上。稿面整洁，字迹清楚。

(6) 内容无不必要的重复，观点、概念前后一致。

(7) 文字、图片、测音资料（乐器原始录音盒带）必须齐整，质量符合要求。

2. 审稿程序和要求

(1) 审稿程序包括一审、二审、三审。一审由各省（市）分卷主编负责审定。二审由总编辑部编辑或特约审稿人负责审定。三

审由总主编或指定副总主编负责审定。

（2）一审工作是确保该书质量的最基本环节。经过一审后的稿件，应达到体系完整，无重要遗漏，无重大学术性错误，语言文字、体例规范基本符合全书统一要求。文稿符合出版社规定，用专用稿纸誊清，做到齐、清、定。分卷主编签署意见、签名盖章，送北京总编辑部待二审。凡一审不合格的稿件，退还撰稿人修改或重写，限期交稿。

（3）二审必须严格把关，慎重审思。以审稿标准进一步审检稿件。通过二审的稿件，必须做到完全符合编撰体例，杜绝学术重大失误和遗漏。由审稿人签署意见、签名盖章送三审。凡二审不合格的稿件，酌情退改或重写，限期交稿。

（4）三审和统编，把握全书大局，注意各分卷之间的协调。学术上作最后审定。然后签名盖章。三审合格的稿件由总编辑部进行必要的统编工作，编制全书目录，并由总编辑部盖章签发，付交出版社出版。

（此文件由王子初、王芸起草）

一九九〇～一九九二年间台湾的音乐发展

林谷芳

若与其他艺术相较，台湾的音乐界可说始终是个自足而封闭的系统，其所以如此，一方面乃缘于一味以西方古典音乐之种种为圭臬后，己身固不需具有（实即缺乏）反省能力之故，另方面，也因在“习音乐是上流社会之阶层象征”此观念下，音乐家仅靠教学即足以有其优渥生活所致，因此，观察台湾的音乐发展，长期以来，我们说发现它与社会脉动、生命落实间似乎并无任何较明显的关连可言。

然而，尽管如此，这三年来，此间音乐界却无法自处于外界之种种变化而无动于衷，因此，这些变化，确实松动了台湾社会原有的立脚处，其影响层面之大，可说是自1949年以来未有者。这中间，最重要的，当属两岸关系的

解冻，其次则为台湾两党政治情势确定后，本土文化相对自主的观念的昂扬及冷战结束后，此间与东欧、前苏联的开始往来。

两岸互通后所引致之“大陆热”，其对音乐界之影响，以此间的“国乐界”所受冲击最深；四十年来借由海外资料辗转私淑的情形一旦可以化暗为明，其求知若渴之热忱当亦可想而知，络绎不绝的渡海求师固使得大陆民乐界有国乐为台湾显学之错误印象，而一向弱势，为社会所轻忽之国乐却也多少因此咸鱼翻身，得到未曾有过的关爱之情：除了媒体上报导中西乐之比重有稍拉近之趋势外，一些明星级的大陆民乐演奏家也成为此间文化界所熟知之人物。

因政策关系，大陆民乐演奏家来台，在 1990 及 1991 年之前半期皆得经由海外辗转至此，这些人包含有何树凤、徐正音、王昌元、李祥霆等，而在 1991 下半年之后直接由大陆来台者，则有詹永明、俞逊发、秦鹏章、郝贻凡、林石城、刘明源、陆春龄、闵惠芬、张玉明、上海丝弦五重奏等，如此，若再加上此期间由海外来者，如萧白镛、汤良兴、杨宝元、赵国良、姜建华等，则台湾这三年来的国乐演奏会要说泰半是为大陆音乐家而开，实也不稍为过，台北市立国乐团及高雄实验国乐团所举办之独奏会即几乎是清一色大陆演奏家的天下。

而于乐人之外，大陆乐曲在此间的影响更不容忽视，台湾自解放之后，除了法有明文不准外，几乎是百无禁忌，大陆乐曲固因此可成为音乐会的主体，连“红军哥哥回来了”这种标题也可堂而皇之地印在节目单中。

然而，在这一面倒的热潮中，此间对来台的音乐家却也褒贬互见，这主要固缘于个人之才情不同，但也充分显现了台湾社会对传统文化自有其定见在，大体而言，富人文气息之音乐家必得到较大肯定，只重舞台表演，技术挂帅者常遭致不留情的批评，而这些评论的主导确也并非操在国乐界身上，一些在大陆教了不少台湾学生、对此地颇有憧憬、抵台后却得不到肯定的演奏家，往往很难接受这样的事实。

在音乐界之外，大陆热当然也波及有声出版，赶搭列车者一时此起彼涌，除了原出古典音乐的“福茂”率先做大陆系列外，“中国龙”、“观念”及香港“雨果”更以出版大陆作品为唯一号召。然而，在台湾，听中乐的人口本即少数，生产过量及所收录者品质良莠不齐，乃使得市场马上趋于低迷，“福茂”一试即以商业原因退出就说明了此种情形。

整体而言，国乐界的大陆热至1992年后半达到高潮，俞逊发、闵惠芬、陆春龄是这个波峰的缔造者及受惠人。之后，大陆热即有明显退烧迹象，1993年初姜建华票房的明显萎缩与第一次来台的轰动成为发人深省的两极对比。

而在热潮之外，面对海峡开放后短兵相接之压力，本地国乐界有些人也开始察觉建立自己特色的重要性来，这中间最明显的发展，即是愈来愈多乐界领导者对“国乐交响化”改采较批判的态度，犹记五年前香港中乐团抵此，风靡四方之时，仅有少数一、二人高举批判之大纛，而目前对此之质疑则几乎形成相当之共识，也因此促成了标榜精致性小型合奏或室内乐作风。乐团在各地的出现，台北丝竹室内乐团即是其间较具活动力的一个。

相对于国乐界，大陆热对西乐界的影响就没有如此之大，但“黄河”、“梁祝”也已经常出现并广为人知，单单在市面上的出版品即有数种之多，而俞丽拿、殷承宗等在台也颇具知名度，只是，这些对此间生态之冲击，则远远不及国乐界所受之大。

在大陆热之外，冷战结束，东欧、苏联与台湾开始往来的变化也对西乐界产生了一定程度的影响，这些地区的乐人、乐团一时成为民间经纪公司如“新象”、“伟大”等邀约的主要对象，其间“莫斯科爱乐”等的来访更成为众所瞩目的焦点，此地爱乐者因此也有了较从前更全面的视野，然而，这波热潮较大陆热更短，进入1993年也几近全面退烧。

相较于上述的外在局势变化，台湾内部这三年来也有了急剧的转变，延续着1980年代对本土文化之观照，1990年后此间明显有将怀抱本土凌越对传统中国关心的现象；在音乐上，台湾汉人

的传统音乐——尤其是歌仔、原住民音乐、早期的台湾创作歌谣皆得到相当的关心，其间，文化界人士的积极参与成为最大的特色，他们想借此对抗过往的强势文化及族群，或至少得到该有的尊重，影响所及，除了原趋没落的歌仔戏有重新振兴的迹象外，这三年来台北国家两厅院一年一度的原住民乐舞系列（已做过阿美、布农、卑南三族）也已成为年度的重头戏，而特定政治立场的人士，则更以早期台语创作歌谣做为心理认同之对象，以避免中原强势对台湾本土文化主体性的“威胁”，台语歌谣创作者邓禹贤纪念音乐会现场洋溢着昂扬的政治气氛即是其中明显的例子，而充满社会批判意识、将摇滚带入创作的台语歌曲，其出现及受到某些知识分子的关心，更说明了此种转变其力量之大。

这波拥抱本土的热潮由于牵扯到政治，因此能凝聚特定的社会资源，而其影响所及，也波及原属封闭系统的中西乐界，中乐演奏一改四十年来以大陆民乐为绝对之作风，有人开始强调本土音乐的采风以做为再出发的根基，而西乐演奏竞搭“二二八”便车者也屡见不鲜。

如此，上述种种根源于外界的变化，第一次将音乐界与社会脉动明显地相连起来，而社会的音乐文化观念也逐渐地在改变中，企业界赞助表演在1992年逐渐增多，西乐界以商品包装形式推销音乐会及塑造偶像型艺术家更是蔚成风气；只是，作为一个所谓的表演艺术，这些改变，往往也仅在浮面的“表演”层次上有其较大的作用而已，相形之下，有根底的学术讨论、出版、创作等都还缺乏可观的成绩。

以出版而言，三年来值得一提的有：本地许常惠的《台湾音乐史初稿》、大陆著作在此出书的有王耀华《中国传统音乐概论》及《杨荫浏纪念集》，以后两者的出版模式，应该是往后要大力推动并合则两利之事，只是，有缘直接来台的学者，迄至目前，也仅有沈洽、王耀华、刘春曙、毛继增几人，可见相形于演奏，这方面的资源与关怀是弱了许多。

另外，在学术讨论上，1990年、1992年在台北举行的国际民

族音乐学会议则分别以“中国及亚太地区的音乐”及“民族音乐中心在现代社会的功能”为主题做了研讨，而一项名为“两岸戏曲、美术、音乐交流研讨会”的会议也在1992年5月对彼此交流提出了一些意见，至于作曲家结团至上海与同行举行研讨也是值得一记之事，此外，林谷芬在中国时报撰写的乐评则是此间四十年来第一次出现对中国音乐演出的系列评论。

虽然整体的创作成绩并不活络，但此地一些现代音乐家在一九九一年所举办的“传统与现代的两极对话”音乐会中却呈现了相当的文化反省，作曲家谦虚、有系统地去了解传统音乐的理念及乐器个性可说是四十年来破天荒的头一遭，由吴丁连、潘皇龙等人促成的此类活动可能对以后此地的创作会有较长远的影响。

以上种种，都是从较整体的角度来描摹三年来台湾音乐界所发生的变化，然而，在大环境下，也不能忽略某些特定团体或个人所扮演的角色，除了公设乐团在邀约乐人所发挥的功能外，就文化意义而言，值得一提的更有：

陈澄雄接掌省立交响乐团，使省交面目一新，他坚持用更多中国人作品的作风对此地乐界有一定之影响。

许常惠接掌师大音乐系及一些中生代习民族音乐学的人回国，对传统音乐关怀的落实会有正面作用。

中国民族音乐学会的成立，结合了学者专家与民间艺人，是目前唯一以学术为导向的音乐团体，应该有所成就。

结合文化界与传统音乐资源，力图将传统音乐中之人文世界推介于有心人的志乐小集，则是真正打破音乐界封闭系统，能相当程度吸纳文化界资源的团体，它的出现及活跃，再一次证明了此间文化界面对传统“以经解经”的主体性立场。

相对于这些较具民族性的团体及改变，西乐界的活动与团体尤为不少，然而，在文化发展上却显不出较特定的意义来。

与以往的封闭比较，1990至1992这三年，无疑是台湾乐界变动较大的三年，尽管少数人的自觉有其不容忽视之力量，但若以宏观角度而言，这个主要缘于外界变化所导致的“发展”，其在热

潮过后，是否真能缔造一个不同于从前的环境，则是有待我们关心及观察的。

·特　稿·

在日本的中国音乐情况

孙玄龄

自80年代末期以来，在日本的中国音乐情况有了些变化，其表现一方面是研究及介绍上比较重视中国音乐了；另一方面是演奏中国音乐的活动大幅度地增加了。

一、研究及介绍方面的情况

日本近期以来，各方面都提出了对异文化的探讨。这种提法虽然来自日本经济飞跃发展之后寻求在文化上的自我这种意识，但是，也促进了对其他文化的了解和研究。因此，可以说日本现在处于对世界文化有着重大兴趣的时期。当然，出于这种对世界文化的探讨，人们对民族音乐兴趣增加了，对中国的音乐也同样给予注意了。这一点，可以说是整个日本社会对于民族音乐的态度。

随着民族音乐学的开展，日本的中国音乐研究也开始注重对实际音乐的考查，而不同于前代学者偏重于对历史的研究。首先，是在教学中介绍实际的中国音乐了，主要是听乐曲录音，使学生对中国音乐有些感性的知识。比如，在东京艺术大学的东洋音乐史的课程中，中国音乐占有很大的比重。笔者也曾作为东京艺术大学音乐学部的第一位中国客座研究员并且做了集中讲义（学期末的集中教学），讲解了中国音乐。在日本国立大学由中国人讲解中国音乐，以前是没有过的，这也说明确实对中国音乐有所重视了。

研究中国音乐是以有民族音乐学学科的大学为中心来进行的。民族音乐学大概集中在东京艺术大学、御茶之水大学以及大阪大学的音乐系这几个地方。民族音乐学学者东京有东京艺术大学的拓殖健一、御茶之水大学的德丸吉彦、大阪大学的山口修，此外，在名古屋还有藤井知昭等，在他们的所属研究室内，有一些学生进行着中国音乐的研究。

近些年来，一些来自中国的留学生和研究者在日本学习民族音乐学时，大多以中国音乐为研究的题目，或是做中日音乐的比较研究。对日本的音乐界来说，这也是一个新的现象。以手头的材料来看，从1989年到1993年初（案，至写稿时）之际，写出的论文有以下诸篇：

左继承：日本筚篥与中国管子的比较研究（东京艺大）

杨贵香：南音的戏剧性及音乐集团（御茶之水大学）

余　明：清代琵琶与清刊琵琶谱（东京艺大）

孙玄龄：在日中两国说唱音乐中所看到的共同现象（东京艺大）

杨宝元：中国琵琶的乐器学研究——历史的研究（东京艺大）

汪　洋：维吾尔族南疆木卡姆音乐的样式和乐器（东京艺大）

王明君：关于笛子音乐中的调和流派（东京艺大）

吴晓敏：中国的南音尺八——兼日中两国尺八比较（东京艺大）

另外，在东洋音乐学会、日本音乐学会、国际东方学会上发表的报告中，也有是以中国音乐为题的，如下列诸篇：

井口纯子：中国说唱音乐中歌词的传承及口头创作（大阪大学）
　　　　　中国北方农村的说唱音乐——乐亭大鼓
朱家骏：鍾与太鼓的象征性及其意义（大阪大学）
杨贵香：明清乐中曲牌的受容及变容（御茶之水大学）
　　　　琵琶音乐的记谱体系
　　　　明清乐及中国俗曲中的茉莉花

除了以上所列之外，还有一些人在进行着中国音乐的研究。比如，增山贤志曾在不同场合发表了一些介绍中国音乐的文章如《中国的记谱体系》、《中国的胡琴及其音乐》等；东晓子曾到中国学过昆曲音乐，她也常在杂志上发表文章介绍中国音乐；东京琴社的主持人坂本进一除了古琴方面的活动外，还以日本的明清乐为主要的研究课题，进行着独立地研究。这个琴社经常举行活动，而且，以教授中国民族乐器演奏及演出明清乐乐曲为著名；九州大学文学部的平势隆郎曾发表过《曾侯乙编鍾的历史意义》，该大学的明木茂夫对中国音乐也相当熟悉，曾写文章评论和介绍中国音乐；浅原达郎在京都“东方学报”上发表了《春秋时代的鍾律和三分损益法》、内藤戊申在同学报上发表了《汉代的音乐和音乐理论》；原圭介在东京大东文化大学东洋研究所的杂志上发表了《中国古代乐律的研究》；堀池信夫在“中国——社会与文化”的杂志上发表了《中国音乐乐律的展开和儒教》。以上仅为笔者所见，肯定还有很多遗漏。

日本各种各样的学会很多，其中，有的学会研究内容是与中国音乐有关的。1990年，以神奈川大学和庆应大学的教师为主力，组织了“中国艺能研究会”，研究内容有中国的曲艺、戏剧、音乐等。这个会每个月举行一次学术报告会，请各方面的人士做关于

中国艺术方面的讲座。其中，与中国音乐有关的专题讲座如："中国的唢呐音乐"、"明清乐与中国音乐"、"中国说唱音乐中语言与音乐的关系"、"地方戏曲介绍"等。

此外，昆曲研究会（京都）、京剧研究会（东京）的活动也很多。他们不仅是研究，在实践的方面也相当活跃，京剧研究会还用京剧的形式排演了布勒希特的戏剧，唱腔也是他们自己设计的。

有一些研究少数民族的民俗研究者，对云南、广西一带的少数民族有着浓厚的兴趣，其中也包括对音乐的考查。NHK 电视台曾放映过专题节目"云南少数民族的对歌"，即是出于民俗研究者的考查。

近年来，在日本新出版的中国音乐书籍不多，大概情况如下：

以前的学者在五、六十年代所写的一些书，目前一直还在刊行。比如村松一弥在60年代所著的《中国的音乐》一书，体裁和内容都很详细，在两国还没有恢复邦交的情况下，能写到那种程度，相当不易，直到现在，这本书还是一本很全面的参考书。再如泷辽一的《中国音乐再发现——乐器篇》，也是以前写的，现在仍在发行中。

1990年出版了笔者在日本写的介绍中国音乐的《中国的音乐世界》一书，因为是由岩波书店以在日本很有声誉的普及读物"岩波新书"的形式出版的，所以影响面较宽。

另外，据笔者所知，杨荫浏先生的《中国音乐史》已由吉川良和翻译完毕，正准备分期出版；此外，吴钊、刘东升的《中国音乐简史》也已由南谷郁子和古新居百和子翻译完毕，目前已进入排版和抄写乐谱的阶段，大约今年上半年可出书。简其华、王迪、肖兴华等著的《中国乐器介绍》也即将在日本翻译出版。

由于日本图书界对于中国学术性的出版物很重视，出版消息能马上被介绍过来，所以，国内出版的重要音乐论著，如《中国乐器》、《中国音乐大系》等书，在日本都能买到。

另外，在新修订的日本高等学校艺术教材中，也把中国音乐作为世界音乐的一部分予以介绍了。如器乐曲"十面埋伏"、歌曲

“草原情歌”以及京剧“霸王别姬”等，都出现在教科书中了。

书籍虽然不是很多，但是，唱片等有声资料却是比以前多多了。除了中国唱片公司、香港唱片公司有大量的进口之外，日本方面也出了一些中国民族音乐的唱片。有些是在日演奏者所录制，如姜建华、许可、刘西峰等人都出了激光唱片；在日本所出的世界音乐系列唱片中，也有了中国音乐的部分。如“世界音乐大系”唱片中，中国的音乐是一个部分；再如“地球的音乐”系列唱片中，有关中国北方农村说唱音乐的部分就有《中国北方农村的说唱音乐》、《中国北方农村的影戏》、《黄土高原——汉族的民间文艺》。

以一个中国人的立场来看日本方面对中国音乐的研究，当然还有不足的地方。

日本和中国在文化历史上有着不可分隔的关系。日本著名的民族音乐学家小泉文夫曾写道：“日本的音乐理论可以分为两个部分：古代的部分来自中国，近代的来自西洋。”尽管有着如此的关系，但由于近代历史上的原因，日本方面对现代的中国音乐是不够了解的。近代出现的一些研究中国音乐的专家，如田边尚雄、林谦三及健在的岸边成雄等著名的学者，大都是研究古代音乐的，对于现代的中国实际的音乐，尚未进行专门研究。现在，虽有了一些改变，但比较起中国博大的民族音乐来说，所知尚不多，研究范围也还是很窄的。中日两国在音乐上的互相研究，是解明中国音乐史上不明点的必要途径，但是，目前做的还很不够。

这一点，日本的学者认为是由于语言等方面的隔阂所造成的。一方面懂汉语的人不多，另一方面，中国向外的介绍也还很少。

另外，从日本目前的状况来看，继续走前代学者的路研究中国古代音乐也有困难。因为，研究中国古代音乐要求有比较深的古典汉文基础，而现在的日本青年人这方面较差，不仅是对中国音乐，对日本的古代音乐的研究来说也是问题。这是一个实际存在和引起日本方面忧虑的现象。

从研究体制来说，日本不像中国那样有相当健全的研究机构

和进行大兵团研究项目的条件、机会和习惯。日本很少有专门的研究机构，研究是由分散在各个大学中的教师们在教学之余来进行的。任何一个在中国所被熟知的学者都是属于这种情况。所以，研究受到个人的爱好和条件所限制，从整体上来看则有不足了。

二、实际演奏情况

80年代起，随着留学日本的热潮，有不少民族乐器演奏家作为留学生来到了日本。同时，在返回日本的日本战争残留孤儿中，也有一些中国民族器乐的演奏者。两部分人加在一起，有着相当的数量。这些人的演奏质量较高，活动范围广，不但有演出活动，而且几乎都教学生，影响很大。他们的活动，使日本人对中国音乐增加了了解和兴趣。以前，在日本很难听到真正的中国音乐，而现在却是很容易了。这可以说是在80年代以来，尤其是1986年以后出现的新变化。这个新的变化的成绩是不可低估的。因为，以实际的音乐介绍才有说服力，才能深入人心。这样做的结果，不但有些日本人熟悉了中国音乐，而且，有的日本人很努力地学习中国音乐，甚至有的人达到了可以和中国人同台演出的地步。当然，这样的影响就不是一时一刻的了。

据手头的材料来看，活跃在日本的中国器乐演奏者有以下的一些人：

二胡：姜建华　许可　贾鹏芳　赵国良　曹雪晶　刘继红　程农化
琵琶：杨宝元　余明　孟仲芳　邵蓉　刘西峰　王伟华
杨琴：李晓元　郭敏　易大鑫　陈燕娟
筝：　王力　苏宇红　金坚　姜小青　隋虹
三弦：费坚蓉
笛子：张晓辉　王明君　曾念中　刘红军　池英筹　吴晓敏
唢呐：纪京汉　左继成
中阮：张晓红
管子：吴晓鍾
笙：　钱腾浩

打击乐：孟晓亮　马平

他们有的是自己举行独奏会，有的是组成如“东京歌舞团”、“在日中国歌舞团”、“在日中国艺术家交流团”等等大小团体，凑在一起演出。还有为数不少的人是新来不久、或是在东京以外的地区活动，以上未能列出。

演出主要以民间、传统的曲目为主，曲目相当丰富。比如，最近孟小亮在东京举行了中国打击乐音乐会，上演了中国现代的打击乐作品和民间打击乐作品。因此，“老虎磨牙”、鸭子拌嘴”这样的打击乐曲目在日本也并不陌生了。姜建华、许可、贾鹏芳等人的演奏曲目中，“二泉映月”、“空山鸟语”、“雨打芭蕉”等传统乐曲都是主要的曲目。

此外，还有一些歌唱演员在活动着，演唱曲目也大多是中国的民歌。演员有：

（女声）陈莉卿　牟杰　揭林春　甘华姬　陈莉丽等

（男声）程波　马金泉　刘文斌等

当然，留学生很少有机会能聚会在一起，只是在有大型演出时才偶尔在一起演一场，平时都要靠临时工作以及教学来维持生活和学习。

以上的一些人中，有的人已经回国了，有的人去了其他国家。但是，他们都是近些年来曾在日本生活过，在宣传、普及中国音乐的方面发挥过作用。

还要提出的是：很多演出不是作为中国音乐专场来演的，而是作为亚洲音乐的一部分和其他国家的音乐在一起演出。这也是在演出方面的一个特点。

国内的演出团体来日本演出，对于日本了解中国音乐情况也有促进。如北京艺术团 1992 年在日本的公演及个人的 1991 年吴玉霞在东京的琵琶音乐会、赵奔的九种民族乐器独奏会，都有很好的反映。

特别应该提出的是，1992 年 3 月到 5 月为了庆祝中日邦交恢复二十周年在东京举行的《曾侯乙墓》展，对于介绍中国音乐来

说，影响非常好，这个展览会比任何形式的宣传都有力，以事实说明了中国音乐的历史魅力。很多学校都组织参观了这个展览，人们非常佩服和称赞中国古代的高度文明。

此外，居于国外的中国音乐家也有来日演出的。1991年夏天，李祥霆从新西兰赴英途中，曾在东京举行一场古琴专场演出，虽是临时决定，时间紧促，但还是来了不少的观众，因在日本很难听到古琴的演奏，影响也较大。此外，香港中乐团也曾来日演出过。同时，在日本的演奏者，也有人去其他国家演出。比如杨宝元曾去南朝鲜演出刘文金写的琵琶协奏曲，还有的人去香港、新加坡等地演出过。

三、其他音乐方面

日本方面作为了解中国现代社会的一环，对于中国的流行音乐也有关注。1992年7月，日本的有关方面曾邀请崔健到日本演出。由于是和其他的日本歌星在一起演出，直接的反响并不很大。但是，日本的一些人士把崔健视为中国流行音乐代表，在很多场合都给予了特殊介绍。NHK电视台于1993年2月初特设专题节目，介绍了崔健和他的歌。此外，随着纪念中日邦交恢复二十周年，日中的流行歌手还在北京一起举行了演唱会。由于是电视台现场直播，影响较大，对于日本人了解中国流行歌曲情况也有一定的帮助。

在戏曲音乐的方面，由于来日演出团体增多，戏剧音乐的多样性也逐渐在日本人的眼前展现开了。除日本文化财团每年都请一个剧团来日本演出之外，一些民间团体也不断邀请地方戏团体来日本演出。到目前为止，到日本来过的戏曲已有昆曲、京剧、川剧、河北梆子、吉剧、秦腔、越剧、绍兴剧、木偶剧、徽剧等等。随着这些戏曲的演出，戏曲音乐也被日本人所熟悉了。而且，来日的京剧演员人数也不少了，他们组织了京剧的演出团，经常活动，也促进了日本人对中国戏曲音乐的了解。

·特　稿·

美国1991年以来的中国音乐活动概况

郑　苏

总的说来，1991年以来在美国的中国音乐创作、表演和学术活动情况是处于百舸竞流，不断发展壮大的阶段。无论是在东海岸的国际都市纽约，还是西海岸历史悠久的华人聚居地旧金山，或是中部的重要城市芝加哥，从首屈一指的纽约林肯中心音乐厅、大都会歌剧院到全美各大学、博物馆的讲厅，从中国城餐厅、俱乐部到闹市区的露天剧场艺术节，到处都可以听到不同种类的中国音乐的抑扬声韵，到处都可以接触到中国音乐家和中国音乐学者，与15年前二、三个人，萧条冷落的情形相比，可说是有天壤之别。与历史情形相比，当前在美国的中国音乐表演、创作、欣赏、消费和研究有十一个显著特点。

一、音乐的种类大量增多。从19世纪中叶直至20世纪70年代后期，除了少数20世纪50—60年代发展起来的民乐团和京剧团外，在美国中国城唐人街上听到最多的是广东粤剧，以至不少美国人认为广东粤剧即代表了中国音乐。20世纪80年代以来，除了广东音乐和粤剧外，其它许多不同的中国音乐形式和剧种在美国得到了明显的发展，包括现代民乐，潮州音乐，京戏，越剧，闽剧，昆曲，广东台山木鱼说唱，宗教音乐（佛曲，基督教赞美诗等），声乐（合唱，独唱，歌剧），管弦乐，钢琴，新潮音乐，流行音乐（包括卡拉OK）等，还有在这里出生的华裔将中国音乐与爵士乐混交而成的非亚爵士乐。

二、音乐团体的数量显著递增。以纽约为例，1979年，纽约只有7个华人乐团体，而到1993年初，各种各样的中国音乐团体达到40来个，每个团体人数从十几个到几十个不等。这些团体一般每周周末聚会一次排练，也带些社交性质。每个团体每年都有三、四次正式演出及几十次至上百次的非正式演出。

三、音乐表演的质量大幅度提高。80年代以来，大陆不少专业音乐家、戏曲表演家来到美国，其中一些艺术上已达到很高的水平。如琵琶演奏家汤良兴、何树凤、吴蛮等，古筝演奏家王昌元、张燕等，京剧琴师张似云、孔进等，京剧表演家齐淑芳、张少楼、童芷苓、孙正阳、黄正勤、陈同申、丁梅魁等，越剧表演家金彩凤、沈慧生、筱月英等，昆曲表演家华文漪、史洁华、蔡青霖等，粤剧表演家罗品超、罗伟华等，钢琴家殷承宗、许裴平、李坚、孔祥东等，小提琴家吕思清，大提琴家王建，歌唱家邓韵、叶英、田浩江、李洪深、孙禹、张建一、傅海静等。使得过去基本上是业余自娱性质的华人音乐活动带上了强烈的专业色彩，提高了中国音乐的艺术地位。

四、中国的“新潮音乐”正在美国蓬勃发展。80年代后期来美的文革后作曲家包括谭盾，盛宗亮，葛甘如，周龙，陈怡，瞿小松，叶小钢，杨勇等。他们的作品在美国、欧洲和日本频频获奖，一些国际上一流的音乐团体经常在一流的音乐厅演出他们的

作品。虽然华人不太能接受他们的音乐，但是美国主流社会的乐评人和美国现代音乐观众群都对他们的音乐给以很高的评价和赞赏。

五、纽约以其得天独厚的条件正在成为美国中国音乐的都市和人才库。纽约的华人社会历史悠久，中国音乐观众基础广泛，华人经济实力雄厚，打工机会多，中国音乐团体数量众多，近年来美的中国音乐家很大一部分都在纽约安居。另外，纽约拥有大量的文化机构与设施，包括举世闻名的林肯中心、百老汇剧场、大都会博物馆、世界音乐协会等，还有自 1991 年 8 月以来开张的由台湾出资座落在纽约商业贸易心脏洛克菲勒中心的中华新闻文化中心台北剧场。今天，纽约的中国音乐家、表演家已组成了一个四通八达的网络，无论是组织一台高水平的综艺节目或是一台某个剧种乐种的精彩演出，无论从作曲、编导到演奏、演唱、指挥，还是到录像、录音、剪辑、播出等，都可以由纽约的中国音乐家艺术家参加担任，这种成龙配套的情况是美国其它城市所不能相比的。

六、华人媒体与华人大众传播网正在华人的音乐生活中发挥越来越重要的作用。在几个重要的城市里都有华人电视台和电台，仅在纽约就有七个电视台播出中文节目，每周播出时间达 197 小时；有四个中文广播电台，其中三个都是全天 24 小时播音。这些电视台、电台播出大量的连续剧、流行歌曲，对华人音乐生活的影响不可忽视。另外，遍布中国城各个角落的录像带出租店、音像店等，充满了大陆、台湾、香港近期最流行的电影、电视剧、流行歌曲及各类传统、地方、现代中国音乐等，是华人音乐生活的丰富资料来源。

七、美国中国音乐正在逐渐跨越历史原因造成的华人社区与美国主流社会的篱障。现在，在美国的中国音乐不仅在华人社区中被华人观众所欣赏，也经常受邀请到大学、博物馆、图书馆、文化中心、各种艺术节等为美国观众演出；不仅中国城附近的礼堂里可以听到中国音乐，就是一流的林肯中心音乐厅也有中国音乐

的演出；不但美国人来听中国音乐家用中国乐器演奏中国作品，而且中国音乐家中国乐器还进入美国主流社会的艺术领域与美国音乐家西洋乐器合作演奏中国作品。

八、美国中国音乐已成为全球华人经济文化网中的一个重要组成部分。美国中国音乐不但努力打入美国社会，不甘局限在华人中国城的小圈子里，还更进一步超越美国的国界，与中国大陆、台湾、香港以及东南亚各地的中国音乐同行广泛建立艺术上的联系和交往。一些在美国的大陆音乐家、表演家应邀去台湾访问、演出、录音、教学，还有许多音乐家经常回大陆探亲访友，演出，买乐器，找乐谱，买戏服，拜师学艺等。香港、台湾的乐团也委约在美国的作曲家为他们写作；而在大陆1991年发生水灾时，在美国的大陆、台湾、香港音乐家又联合起来举行多场不同种类的音乐会，戏曲义演，筹款赈灾。现代社会的交通讯息发达向在美国的中国音乐家提供了经常吸取全球华人文化精华的机会，一个全球华人音乐文化的联络网正在逐渐萌芽，而在美国的中国音乐家在其中起到了不可忽视的作用。

九、大陆研究生和学者开始在美国中国音乐研究中崭露头角。80年代以来，一批大陆研究生和访问学者来到美国，使得过去几十年来存在的谈中国音乐听不到大陆的音乐，编音乐辞典也听不到大陆学者意见的现象得到一些改变。近年来在美国的学术会议和学术出版物上，来自大陆的学生、学者发表的论文开始占据一定的比例。从90年代以来，来自大陆的研究生开始陆续完成博士学位，包括吴文光、陈衍智、胡海平、周晋民、郑苏等。今年（1993年）初，郑苏作为第一名来自大陆的音乐学家被正式受聘于美国大学任教职。

十、中国音乐研究近年来在美国得到了一些发展壮大。学术刊物上发表的关于中国音乐的论文数量较前明显增多，民族音乐学年会上关于中国音乐的论文也常不下十数篇。两个中国音乐研究团体：北美中国音乐协会和中国音乐研究会都出版自己的刊物，组织学术讨论会等。据中国音乐研究会统计，该会现有会员120

人，其中90人是来自美国。另外，90年代以来，对美国中国音乐和华人音乐生活的研究正在美国的中国音乐学者间掀起一个热潮。关于这个题目的几份博士论文正在写作之中，学术刊物上已有少许有关论文发表，更多的则发表在学术会议上。这个有趣的趋势表明，美国中国音乐学者正在日益认识到美国中国音乐发展的重要性和其在学术研究上的价值。

十一、华人音乐学校和私人音乐教师数量大幅度增长。由于美国学校功课少，华人家长们十分担心孩子的成长，千方百计地要孩子学点艺术，于是各类音乐学校、私人教师就应运而生了。最普遍的是教授西洋乐器的学校，许多孩子学习钢琴，小提琴和大提琴。也有一些少量的训练班和私人教师教授扬琴、二胡、琵琶或京戏、粤剧等，民乐中最受学生青睐的是筝。

造成美国中国音乐近年来重大变化的有以下六个互相关联的主要因素：①80年代以来在美国的中国人（包括大陆、港、台及其它地区）不仅数量大幅增长（从1980年人口统计时的80几万人到1990年人口统计时的164万多人，是美国最大的亚裔族群），同时质量上也由原来的劳工、农村人口、较单一的省份（广东省）变为学生、知识分子、城市人口，很多来自北京、上海等大都市，这就为不同种类音乐的演出提供了多地区、多方言趣味的观众群。②一大批专业音乐家来到美国探索不同的经历，追求艺术上或生活上的发展，使美国中国音乐演出水平迅速地得到了提高，使大多数业余音乐爱好团体由原来的自娱性音乐活动逐渐向专业性商业演出活动转化。专业演员的演出也使观众的欣赏标准大大提高，这点反过来又激化了各团体间艺术水平的竞争性。③华人经济在美国的实力不断加强，金融、银行、工程、法律、医疗、地产业、保险业、餐馆、衣厂、个体商户等行业不断蓬勃发展。尽管美国主流社会的经济状况几年来一直不景气，但是中国城市的经济仍是一片兴旺繁荣景象。一些实力雄厚的商会、同乡会、企业、公司出资支持、赞助音乐戏剧团体的排练、演出，给这些团体解除不少经济上的负担。④各种类型的文化经纪人及组

织这些年来大量涌现，他们向各方申请经费，募集赞助，负责联系音乐家、演员，安排演出等；使不少英语有困难，对美国社会不了解的专业音乐家，演员们通过他们的组织介绍得以在更广泛的范围里有更多演出机会。⑤美国社会近年来不断提倡反对欧洲中心主义，崇尚多元主义、多文化主义，鼓励每个民族在保持发扬自己文化特点的基础上成为美国社会的一部分。各地组织各民族艺术节、音乐节的次数较前增多，给包括中国音乐在内的非主流民族音乐提供了更多演出机会和观众。许多大、中、小学都开设有关多元文化的课程，音乐成为其中的重要组成部分，使各民族的音乐文化和艺术家在美国主流社会中受到了多一些的重视。美国联邦政府，州政府，市政府等每年都拨专款艺术基金支持这些非主流的民族音乐，不少中国音乐团体都获得这些基金。这些都给美国中国音乐的发展提供了比较正面、开放、包容的社会环境。⑥美国的华人中混合了大陆人、台湾人、香港人、东南亚华人及本地出生华人等。近年来，美国华人与全球不同地区的华人的艺术交往相当频繁。大陆提供人员、服装、道具、乐器，台湾提供资金（也有少量人员），香港提供流行歌星，这些因素交织在美国这块有悠久华人移民史、并日益趋向多元社会的土地上，便产生了不分来自哪里，大家在一起演奏演唱中国音乐的情景，为美国中国音乐的发展提供了取之不尽的养料。今天的美国中国音乐可说是在文化交叉路口的音乐，大陆，台湾，香港，美国华裔的优秀音乐传统在美国中国音乐的演出、创作和研究中都得到了吸收和发扬。

与大陆音乐、台湾音乐这些本土上的音乐不同，在美国的中国音乐除一般的音乐功能外，还同时起着三种特殊的功能：一是对个人思乡情怀的慰藉和排愁解难，音乐团体就象是一块移民前文化的绿洲，每周到音乐团体聚会也是交朋友和解决各种实际生活问题的途径之一；二是在华人社区内起到融和、点缀的作用，也是社区保持中国文化传统努力的一部分。每年春节期间华人社区都有大量的中国音乐演出活动，以慰华人佳节思亲之情。今年

（1993年）纽约就有十多台中国音乐、舞蹈、戏曲的演出。另外，最近还出现了为社区内老人中心、托儿所筹款义演的事例；三是向美国主流社会宣扬介绍各种类型的中国音乐（包括那些专业指向为西方音乐的中国音乐家，不少人也在自己的独唱独奏音乐会中，选唱选奏中国乐曲、歌曲），提高美国社会各界对中国音乐文化丰富深邃传统的重视，进而增进互相了解和尊重，以求华人在美国社会里和谐平等地获得发展。

虽然近年来美国中国音乐成绩斐然，中国音乐的声望地位在美国有所提高，但也存在着一些不容忽视的问题。比如说，大批专业音乐家、表演家来美后，因生活所需要花费绝大部分时间去打工养活自己，很多有才能的艺术家因种种条件限制，只能去做油漆工、装修工、保姆、车衣工、餐馆工等。所以虽然从艺术水平上来说是专业的，但从谋生这点上来说搞音乐和表演则是业余的了。另外，一些艺术家来美后，因练习时间无法保证，练习场地限制，及美国中国音乐整个来说低于中国国内的艺术水平环境，对自己的专业失去继续钻研的兴趣，艺术水平有不进则退的现象，干脆改行洗手不干了的也不在少数。这些现象使一些有识之士感到很忧虑，一些热心人出来出资赞助提携，但杯水车薪，对大多数专业音乐家、表演家来说解决不了什么问题。在中国音乐学术研究方面，与国内的联系交流仍没有在有计划有系统的水平上开展起来。国内的研究成果国外了解不多，而国外的一些新讯息也未能及时传到国内去。在此方面，今后还需要更加努力。

附录 1

美国 1991 年以来（部分）中国音乐的主要演出、作品首演、重要获奖及重要事件

大陆水灾赈灾演出

1991 年 7 月 27 日—28 日，纽约地区粤曲界 7 个音乐剧社联合举行的纽约侨胞赈灾筹款演唱会，纽约中华公所。

1991 年 8 月 10 日，全美华人协会西雅图分会等 8 个组织主办的演艺界联合公演筹款赈灾义演会，西雅图墨尔色（Mercer）中学。

1991 年 8 月 15 日，中国旅美商学会主办的中华旅美著名音乐家联合演出赈灾音乐会，纽约林肯中心爱丽丝·托莉（Alice Tully）音乐厅。

1991 年 8 月 25 日，香港学生联谊会及联声合唱团联合举办的（4 个音乐团体参加）华东水灾赈灾音乐会，纽约柏松（Murry Bergtrum）高中。

1991 年 10 月 16 日，美国中国交响乐团和中华合唱团联合主办的大陆救灾义演，洛杉矶东洛杉矶大学礼堂。

1991 年 11 月 29 日，夏威夷清韵音乐戏剧研究社举办的爱心传暖意义演晚会，夏威夷。

纪念演出

1991 年 5 月 9 日，中国民族乐团庆祝成立三十周年举行的音乐会，纽约墨尔金（Merkin）音乐厅。

1991 年 9 月，童心等三个合唱团联合举行的《九·一八》六十周年纪念音乐会，演出《黄河大合唱》，马里兰州伍顿市（Wootton）高中。

1991 年 10 月 20 日，国剧雅集庆祝成立四十周年举行的京戏折子戏演出，纽约时装技术学院。

1992 年 1 月 26 日，华美协进社举办的齐尔品作品演奏会，纽约肯奈基音乐厅。

1992 年 10 月 14 日，美西艺术家协会举办的魏立逝世一周年作品纪念音乐会，旧金山。

1993 年 2 月 28 日，台湾旅美专业人士协会举办的《二·二八》和平日纪念音乐会，洛杉矶华侨文教第二服务中心大礼堂。

社会福利筹款演出

1991年4月6日—7日，八和会馆和老人联合中心筹款红伶大汇演，纽约柏松高中。

1992年7月27日，华声戏曲研究社联合社区人士为中国城松柏托儿基金会举行的筹款粤剧义演，纽约孙逸仙初中。

其它主要演出

1991年2月，中国大陆联谊会和海外中国艺术团主办的春节晚会，洛杉矶东洛杉矶大学。

1991年4月21日，华文漪与业余国剧研究社演出昆曲《游园惊梦》，纽约柏松高中。

1991年5月10日—12日，雷文制作公司主办的梅艳芳告别演唱会，新泽西州大西洋城印度宫殿（Trump Taj Mahal）大赌场。

1991年6月9日，大纽约区爱心基金会和纽约华侨文教服务中心举办的海华文艺季爱心合唱观摩大会（8个合唱团参加），纽约法拉盛（Flushing）高中。

1991年7月14日，亚细亚交响乐团举办的交响音乐会，演奏琵琶协奏曲《草原小姐妹》，琵琶独奏：何树凤，洛杉矶圣盖博市（St. Gabel）礼堂。

1991年10月26日，许斐平钢琴独奏会，纽约林肯中心爱丽丝·托莉音乐厅。

1992年3月14日，新泽西州华人合唱团联合音乐会（7个合唱团参加），新泽西州含德市（Holmdel）高中。

1992年6月13日，世界电视公司和新苗文艺中心联合主办的1992年美乐艺术节，纽约曼哈顿社区学院翠柏森（Triplex）剧场。世界电视录像转播。

1992年8月9日，美华艺术协会参办的林肯中心第22届户外艺术节上，齐淑芳、上海京剧团演出京剧《白蛇传》，纽约林肯中心喷泉广场。

1992年8月15日，美国亚裔表演艺术中心举办的田浩江《一代之歌》中国歌曲演唱会，新泽西州含德市高中。

1992年9月26日—27日，雷文制作公司主办的许冠杰光荣引退演唱会，新泽西州大西洋城印度宫殿大赌场。

1992年10月11日，张少楼与中兴国剧社演出京剧《文昭关》，纽约柏松高中。

1992年11月5日—22日，李宝春国剧团演出京剧《野猪林》、《大闹天宫》，共12场，纽约中华新闻文化中心台北剧场。

1993年1月14日—19日，由玛祖赫（Kurt Masur）指挥（原订于1990年由伯恩斯坦指挥后因其去世而延期）纽约爱乐交响乐团演出的盛宗亮的交响乐《痕——纪念1966—1976》，纽约林肯中心阿弗瑞·费舍（Avery Fisher）音乐厅。

1993年1月15日—16日，罗品超美、加巡回演唱会，纽约新声戏院。

1993年1月24日—26日，安良粤剧团贺岁公演，演出粤剧《范蠡献西施》、《柳毅传书》和《紫钗记》，纽约中华公所。

1993年2月7日，纽约越剧社主办，金采风、沈慧生等演出越剧《盘夫索夫》，纽约佩斯（Pace）大学。

作品首演

1992年1月18日—2月9日，华盛顿歌剧院用中文演出的金湘作曲的歌剧《原野》，共13场，华盛顿肯尼迪中心。

1991年6月26日，谭盾，《挽歌——六月的雪》（大提琴和四位打击乐手），纽约新音乐团（The New Music Consort）委约，纽约交响空间（Symphony Space）音乐厅。

1991年10月17日，美中艺术交流中心，哥伦比亚大学米勒剧院及纽约新音乐团联合举办的五位中国大陆杰出青年作曲家新作纽约首演音乐会，作品包括何训田的《幻听》（小型合奏），美中艺术交流中心委约；陈怡的《点》（琵琶独奏），琵琶独奏：吴蛮，纽约新音乐团委约；郭文景的《社火》（小型合奏）；陈晓勇的《小提琴与古筝二重奏》；瞿小松的《一》（小型合奏），纽约哥伦比亚大学米勒（Miller）剧院。

1991年10月27日，长风中乐团举办的中国现代作品首演音乐会，作品包括林品晶的《行行重行行》（男声独唱及中乐小乐队），瞿小松的《寂辽》（筝，扬琴与打击乐），陈怡的《组曲》（为5位演奏家而作），周龙的《无极》（钢琴、筝与打击乐）和《幽兰》（二胡与钢琴），李滨扬的《南风》（古琴与埙），纽约墨尔金音乐厅。

1991年11月29日—12月1日，谭盾，《静土》（为七位演奏家），用陶制乐器，纽约拉玛玛（La Mama）剧场。

1992年4月8日，盛宗亮，歌剧《迈侬》（Majnun），芝加哥抒情歌剧院委约，芝加哥。

1992年4月9日—19日，谭盾，《序—破—急》（为三位演奏家），用水，金属和陶制乐器，与日裔编舞家中马芳子共同创作的多媒体表演艺术，共8场，纽约拉玛玛剧场。

1992年10月3日，长风中乐团举办的第二次中国新作品首演音乐会，作品包括王宁的《国风》（二胡、大笛和古筝），房晓敏的《五行》（二胡、笛子、扬琴、琵琶与古筝），李滨扬的《九弄》（古筝），周龙的《琵琶行》（女高音与琵琶），温隆信的《乡愁》（二胡，琵琶，笛子，古筝和打击乐），纽约墨尔金音乐厅。

1992年10月15日，周龙，《天灵》（琵琶与14位演奏者），琵琶独奏：吴蛮，《作曲家交流》（Meet the Composer）优秀作品音乐会，纽约哥伦比亚大学米勒剧院。

1992年10月21日，陈怡，《烁》（八重奏），约纽新音乐团委约，纽约曼哈顿音乐学院。

1992年12月5日，周龙，《魂》（琵琶与弦乐四重奏），琵琶独奏：吴蛮，匹兹堡新音乐团（New Music Ensemble）和克罗诺斯（Kronos）四重奏团委约，纽约林肯中心爱丽丝·托莉音乐厅。

1993年1月24日，葛甘如，《中国狂想曲》（交响乐），美国作曲家交响乐团委约，纽约卡奈基音乐厅（后因工会罢工而取消演出，预计今年秋季会首演）。

1993年1月26日，谭盾，《圆》（为四个三重奏、指挥和观众），纽约曼哈顿音乐学院。

1993年2月12日—21日，谭盾，《铁·水·沙》，舞蹈音乐剧，纽约圣马克（St. Mark's）教堂。

重要获奖

1991年，周龙，《禅》（五重奏），法国达芙瑞（D'Avray）第五届国际作曲比赛首奖。

1991年，杨勇，《八重奏》，第14届爱丽亚第三（Alea Ⅲ）国际作曲比赛首奖；《弦乐四重奏》，华盛顿国际作曲比赛首奖。

1991年，李洪深，章亚伦，大都会歌剧院全国声乐比赛首奖。

1992年9月，伍尚炽，广东台山木鱼歌民间歌手，作为第一名华人获得美国国家传统奖。

1992年11月，纽约谈乐合唱团获得希腊第四届国际音乐节第二届国际合唱比赛混声合唱银牌。

重要事件

1991年—1993年，四位华人歌唱家（包括邓韵，傅海静，李洪深和田浩江）分别在大都会歌剧院演出季节里登台演出歌剧，纽约。

1991年5月—8月，世界电视第八届歌唱金榜大赛，纽约。

1991年9月，美东合唱协会成立，纽约。

1992年10月，长风中乐团开始设立每年一度的国际中国民族器乐作曲赛“长风奖”，纽约。

1992年12月—1993年3月，世界电视第九届歌唱金榜大赛，纽约。

（以上资料中的洛杉矶和旧金山部分由傅庆裕提供）

附录 2

美国 1991 年以来（部分）主要与中国音乐有关的学术会议及论著文献目录

与中国音乐有关的学术会议

1991 年 3 月 24 日，全球中国学联和纽约大学自由中国同学会主办的中国艺术家海外艺术发展合作研讨会，音乐家有汤良兴、谭盾发言，纽约大学。

1991 年 4 月 12 日，中国音乐研究会第 10 次会议，新奥尔良。发表的论文有：Frederick Lau（依利诺斯大学）《中华人民共和国的传统民族笛子音乐和演奏家》，荣鸿曾（匹兹堡大学）：《古琴曲〈酒狂〉的标题说明和曲式结构》，郑苏（威斯理大学）《台山木鱼歌在纽约》。

1991 年 10 月 10 日，中国音乐研究会第 11 次会议，芝加哥。发表的论文有：Valerie Samson（加州大学洛杉矶分校）《抗议音乐与背景意义——1989 年天安门广场的例子》，Tim Brace（德克萨斯州大学奥斯汀分校）《为什么打击新潮音乐？关于中华人民共和国最近的批评运动》，Eric Lai（印地安那大学）《周文中早期音乐作品〈Bhiksuni 的独白〉中对音高的安排》，杜亚雄（中国音乐学院）《近期中华人民共和国有关音乐研究的一些问题》。

1991 年 10 月 10 日—13 日，北美中国音乐协会纪念成立 15 周年国际研讨会，芝加哥。

1991 年 10 月 10 日—13 日，美国民族音乐学会第 36 届年会，芝加哥。会上发表的有关中国音乐的论文有：李正欣（哥伦比亚大学）《关于智脑流失的粤语流行曲——香港的移民歌曲》和《香港粤语流行曲图表的政治与控制》，Lawrence Witzleben（香港中文大学）《音乐和香港太平清角道教仪式》，王樱芬（匹兹堡大学）《中信曲中曲子的特性——用符号学分析法分析中国艺术音乐》，Terence Liu（全国艺术基金委员会）《美国中国戏剧团体与它们的观众》，Tim Brace《中国民族音乐——传统，正统及音乐风格》，张伟华（加州大学布克莱分校）《华人爵士乐团体作为跨文化音乐现象——寻找新的身分特性》。

1992 年 4 月 4 日，中国音乐研究会第 12 次会议，华盛顿。发表的论文有：Ying-Fai Tsui（匹兹堡大学）《什么是中国器乐中的多音音乐?》，赵如

兰（哈佛大学）《给中国曲子配和声》，王迪（中国艺术研究院音乐研究所/哈佛大学）《一个古琴考查者在50年代中国的旅行》。

1992年10月22日，中国音乐研究会第13次会议，西雅图。发表的论文有：Lawrence Witzleben《广东大浦的客家器乐合奏》，Mercedes Dujunco（华盛顿大学）《潮州弦诗乐变奏技巧》，周晋民（马里兰大学巴尔的摩分校）《近年来的音乐批评》，荣鸿曾《中国音乐在美国——关于协调普查工作的一些设想》。

1992年10月22日—25日，美国民族音乐学会第37届年会，西雅图。会上发表的有关中国音乐的论文有：林萃青（加州大学桑塔巴尔巴拉分校）《解构一个重构——1990年中国曲阜的孔乐仪式》，李光明（加州大学洛杉矶分校）《超越象声词——符号学与京剧的锣鼓经记谱》，Francesca Rebollo-Sborgi（加州大学布克莱分校）《口头“文学”的音乐性——天津时调的例子与城市身分特性的表现》，Junko Iguchi（日本大阪大学）《中国北部一个说唱传统在演出中唱词与曲调的形成》，Valerie Samson《旧金山粤剧社的持续与转化——和风的50年（1943—1993）》，Tak-Wam C. Pak（匹兹堡大学）《我们应该怎样在外国土地上赞颂我们的主？——一个美国中国基督教会的音乐》，Daniel Ferguson（加州大学达维斯分校）《山东拦路大盗——粤剧中的包括性、反抗性和预测广东身份特性的手法》，Mercedes Dujunco《变化中的中国政治经济中的传统音乐——中国南部潮州弦诗乐合奏的音乐传统》，杨沐（澳大利亚莫那士大学）《学术上的无知还是政治上的禁区？——关于研究中国民歌文化的一些问题》，周晋民《跨太平洋的接触和其对中国“新潮”运动的影响》，Pīng-hui Li（波多黎各大学里奥比德拉斯分校）《打击乐的功能和内部结构——台湾北管乐》，Yīng-Fai Tsui《广东音乐中的多音音乐——关于即兴演奏的旋律和乐器特性之间关系的研究》，Frederick Lau（加州州立工艺大学）《20世纪早期的笛子音乐资料》。

论著文献目录

1991年以来在美国各种学术刊物上发表的有关中国音乐的论文、报道、评论等数量颇为可观，另还有一些专著出版，这里不一一详述，有需要者可查阅以下几份最近发表的美国中国音乐论著文献目录：

郑苏《最新修订1985年以来中国音乐论著目录》（Updated Bibliography on Chinese Music since 1985），**中国音乐研究会通讯（ACMR Newsletter）**（1991/1）：第11—22页。

Theodore Kwok《当前中国音乐论著目录》(Current Bibliography on Chinese Music)，**中国音乐研究会通讯**（1992/1）：第18—32页和（1993/1）：第46—51页。

附：
来自美国加利福尼亚的报告

欣　晴　摘译

1992年2月29日，美国‘卡米里亚’，交响乐团在加利福尼亚州首府萨克里曼托市，举行了一场盛况空前的交响音乐会——“来自加利福尼亚和沿太平洋的音乐”。除演奏了‘日本民族音乐之父’Akira Ifukube（1914—）两乐章的交响叙事曲（1943）和美国著名作曲家Lou Harrison（1917—）为小提琴，钢琴和小乐队写的组曲（1951）之外，还成功地演出了中国著名作曲家王树、陈怡和茅沅等的三部作品。

这场音乐会是由‘卡米里亚’交响乐团音乐总监兼指挥Nan Washburn领导演出的。Washburn（华施葆）因经常别开生面地大胆安排演出曲目，从而获得全美交响乐团联合会7次

授予的‘ASCAP（美国作曲家、作家与出版者协会）奖’。她指挥演出的很多交响音乐会，被音乐评论家们誉为“领悟敏锐、充满活力、富于想象和高度理解”的榜样。据当地英文评论报《蜜蜂》和《新闻报》报导，这是一场非传统性的音乐会，每一部作品都各具特色。成功的演出，赢得了听众雷鸣般的欢呼。萨克里曼托市市长和中国驻加州总领事等官员也出席了音乐会。

听众特别对中国作曲家的交响音乐作品表现了极大的兴趣和热情。美国著名音乐评论家 W. Glackin（威廉·格拉金），在他为《蜜蜂》写的特约评论文章中说：“音乐会最吸引人和异乎寻常的事情，是世界著名的古筝演奏家张燕的出现……和她在美国第一次演出的双筝协奏曲《海青拿天鹅》，这部作品是第一流的中国作曲家王树创作的。……音乐风格是亚洲风味与欧洲传统的结合。独奏声部与管弦乐是既交替又协作，两者有时又是在装饰变化中结合，但是独奏乐器经常是处于引导的声部。管弦乐的份量很大，配器富于流动变化，并充满动力与对比。Nan washburn 以她的敏感与活力，指挥了这部作品的演出，具有说服力地给人们的深刻印象，赢得了全体听众极其热烈的掌声。”另一位美国著名音乐评论家 Robyn Bramhall（罗宾·勃拉姆霍尔）也称赞这部作品说：“王树运用了现代作曲技巧的种种变化，在管弦乐与双筝独奏音乐中，弥补和丰富了传统的音乐素质结构，使它相当地富于非传统的现代风格。乐曲的‘回旋主题’，主要是由木管与铜管演奏，音乐具有欧洲、尤其是法国新古典主义的风味和明亮有力而怪诞的特徵。在回旋主题多次再现之间，筝独奏与管弦乐队交替地描绘了很多对比的情绪与我们可以想象得到在原始状态生活中追捕动物的情景。特别是在双筝‘自由演奏’（Cadenza）的独奏段落中，作曲家通过他奇异而丰富的音乐语言，按照他的要求，开创了古筝演奏风格的新天地。王先生改变了这种传统乐器的古典规范风格，而使它成为演奏家手中充满辉煌色彩并富有宽广表情力的音乐表达工具。”

陈怡根据她自己在1984年写的钢琴曲《多耶》改编的大型管

弦乐曲《多耶第二号》，也受到听众的热烈欢迎。音乐评论家威廉·格拉金称赞说："它是一首充满活力而可爱的作品，从头至尾充满青年人的朝气和幽默感。作品是用一种狂暴不协和的音调开始的，它以大胆的方式，开发着不协和音可能有的魅力。"

音乐会的最后，演奏了茅沅在1956年改编的《瑶族舞曲》。

（欣晴摘译自音乐会评论和美国萨克里曼托市的新闻报导）

至爱，来自无边的苦难

——访作曲家王西麟

● **特约记者　宋　瑾**

王西麟，男，国家一级作曲。祖籍山西稷山县，1937年生于河南开封，父为旧政府的文官。1949年参加路经该地的解放军十一师文工团。1955年到北京中央军委军乐指挥专科学校学习。1957年毕业于该校在上海的教师预备学校，同年考入上海音乐学院作曲系。1962年毕业后分配在北京中央广播交响乐团从事创作。1964年受政治迫害下放山西大同（七年）、长治（七年）。1978年回到北京，任北京歌舞团专业作曲。其主要作品有：第一交响曲、交响组曲《云南音诗》、《太行山音画》、《太行山印象》、交响音诗二首《动》和《吟》、为女高音和交响乐队、钢琴和23件弦乐、第三交响曲等。1991年3月10日在北京音乐厅举办了个人交响作品音乐会。

太姥山，这个闽东沿海神秘故事的摇篮，于1992年10月23日～27日接纳了京、沪、闽三方作曲家、音乐学家（召开现代音乐研讨会），同时也接纳了当代中国音乐界的许多传奇故事。23日晚，记者受《中国音乐年鉴》编辑部的委托叩开了应邀与会的著名作曲家王西麟的门扉，对他进行了近三个小时的采访。现记录如下（已经被采访者本人审阅）。

● **记者——**

去年《中国音乐年鉴》记载了您举行个人交响作品音乐会的消息，今天想请您谈谈您个人的创作经验以及对音乐创作的总体看法。

● **王西麟——**

我的作品被认为是中国交响音乐史上少有的大悲剧作品，因此有人说是写我自己的。其实，如何看待个人经历通过创作反映到作品中的问题是很重要的。无疑，作者的社会经历与作品是有着深刻的渊源关系。没有丰富的经历，曹雪芹就写不出《红楼梦》，米兰·昆德拉也就写不出《生命中不可承受之轻》。我常常想到屈原，如果他的抱负顺利实现了，我们就读不到那本薄薄的却价值无穷的《楚辞》了。有才华而没有深厚的经历积累，成不了伟大的艺术家，也就写不出好作品。正是各种历史性的磨难造就了有个性的艺术家和艺术家的个性；这些个性必然会反映到作品中，成就有个性的作品和作品的个性。

然而，个人经历反映于作品，并不等于说作品体现的就是个人经历。这一点更重要。我就不同意关于我的作品是自传性的看法。作品具有典型性和概括性。超越小我、立足大我，这正是艺术家的伟大之处。《红楼梦》不能说是曹雪芹的自传。昆德拉的作品也不是他个人经历的写实。那些伟大的艺术作品毕竟超越了个人经历，达到了更高远的境界。它们具有典型性，又概括了一个伟大的历史时代。否则就把作品看低了，反而缩小了作品的历史概括意义。

虽然我的生活经历如人们所知的坎坷重重，多年的苦难和屈辱、不平和创伤，促使我去诉诸于音乐，逼迫我去寻找表现自己的音乐语言。具体的东西会留下很多烙印在灵魂上，但我不写任何具体的事件和情节。艺术家应该要站得更高，看到历史事件的原因，写出更宽广的历史，写出人类追求幸福受尽磨难的历史。单单追求具体事件和情节的作品都没有获得更高的成功。这一点我亦有过创作上的起伏。我追求多年的是离开历史具体事件的无标题音乐，比如我在1962年毕业时的作品《第一交响曲》就是运用无标题音乐的思维。但1979年创作的《第二交响曲》，写“泪、血、火”，写的是悼念周恩来总理之泪、血和斗争之火的，这个作品的意义很快就消逝了，即随着具体历史而成了过去。反思之后，我又苦苦追求无标题音乐的高度。期间，我写了《交响音诗二首》与《残碑》，又经过了十年的思考与追求，终于写出了《第三交响曲》。我不同意《第三交响曲》是我的自传或某个历史事件的说法，尽管指挥家很动情，说它是写了王西麟坎坷的一生。其实不是这样的。那些经历冲击着我的心灵，但我要超越它们。因为我看到的不只是我个人，而是一代人，包括古今中外历史上的许多忧国忧民者坎坷的命运。这一切促使我思索，人类何以要经历这么多的苦难？而在这众多的、深沉似海的苦难中，什么是历史的灵魂？为什么一代又一代的有思想、有抱负、有见地的人，会不屈不挠地追求而不畏强暴？什么是民族之魂？什么是历史之魂？我的目的就是要通过音乐来表现这个历史之魂、民族之魂。

● **记者——**

您是如何寻找音乐语言来表达自己的“超越具体事件”的无标题音乐思维的？

● **王西麟——**

在创作《第三交响曲》之前，我陷入了苦苦的思索，并经历了一段很艰苦的学习过程。学技术很难。我诅咒让我失去青春的历史！改革开放之后，我觉得那些新技巧是我早该学到的。《云南音诗》获奖之后，我突然陷入了一个危机，我该怎样前行才不会被

历史抛弃?我是彻头彻尾的平民老百姓，没任何背景可以依靠。我只能积累技术、思想和美学观念。我觉得过去作为“聋子、瞎子”的悲哀。我大致经历了三个技术积累阶段:先是学习斯特拉文斯基和巴托克。我分析斯氏的《春之祭》，从中学习技术。这一阶段当年母校的贺绿汀院长在1962年对我们毕业班的祝辞对我的影响很大，他说要吭哧吭哧学技术，这句话支持了我30年!这个阶段我写了《太行山印象》，主要是用了多调性的技法。第二个阶段是学勋伯格与十二音技术，于是就在1985年写了《交响音诗二首》，用了自由无调性的技法。第三个阶段是研究音色音乐，研究潘德列茨基。潘氏的《挽歌——为广岛受难者而作》和《第一交响曲》给了我很大的启发和教益，我写了研究文章，觉得自己进入了更高一层的境界。我找到了自己需要的语言。此外，我又从约翰·阿当姆斯那里学习“简约”方法，仍是通过阅读总谱来探索。还有从一位新西兰的作曲家（名字我记不起来了）那里学了不少的东西，他写了一部大提琴协奏曲，一个四十几岁的人怎么会有那么巨大的痛苦呢?我被他的音乐所震憾。还有日本的松村帧山的作品，等等都给我很多技术上的养份。我之所以把这些技术来源说出来，因为我是个赤裸裸的人，我不需要藏匿什么。值得一提的是，萧斯塔科维奇这个人对我有着极重要的影响，比如他的《第十一交响曲》就是我年轻时学习基本功的奠基作品，它带给我伟大的交响乐布局、主题的展开方式、高超的悄悄达到高潮的技巧。我在对萧氏音乐更深入的理解中，学到了交响音乐的呼吸，多年之后我仍然反复研究。萧氏发扬了柴柯夫斯基的好传统，又有自己的伟大之处。当代俄罗斯音乐学家霍洛波娃听了我的《第三交响曲》后说，你发展了萧氏那种俄罗斯宽广的呼吸和内涵深沉的精华，又结合了中国的东西，萧氏若在世，听了你的作品一定会很高兴的。确实是大师孕育了我的今天。

说到《第三交响曲》，它的主题很久前就埋藏在我的心灵深处，但由于功力不够，我一直舍不得拿出来。它是我心中巨大的湖泊，容纳了我的很多不平和苦难，也容纳了诸如19世纪俄罗斯宣传马

克思主义的伟大的殉难者，十二月党人的绞刑架、张志新被割破喉管等等，这些东西都进入了我的湖泊！还有王蒙等人的书，还有《西路军蒙难记》、《彭德怀自述》等。在美学上，我常看到丑，大丑里有大美。国内许多电影界优秀的青年朋友给了我很多益处，如陈凯歌等。关于卡夫卡的《城堡》、《变形记》，罗丹的艺术，丹纳的《艺术哲学》等，都给我许多养份。我还研究了毕加索的画，十五幅“牛”，到最后只剩几条线，这给了我许多启迪！罗丹的《欧米尔》是丑的雕塑，老娼妇，丑极了！但它是美的！在左拉的小说中我也悟出了许多。我找到了美和丑的观念，我看到了悲剧的伟大力量。回想起《罗米欧与朱丽叶》等，那些丑、哭泣和不好看的美，都融入了我的湖泊。我讨厌媚俗，讨厌虚假的“莺歌燕舞”！比如，我为电影《一叶小舟》写的音乐，就把力气全花在挖掘它的深刻内涵上。山西上党梆子是我的音乐语言的来源之一，借鉴这一来源我逐渐形成了王西麟式的悲剧语言，并且大量地运用在各种音乐的写作之中，包括流行音乐。比如，在电影《最后一个冬日》中的音乐就是这样的苍凉，我把它写成了全民族的苦难，我力求通过音乐来深化影片的思想内涵。另外，我绝不象有的人那样轻松地看待目前的改革，所以我在写电视剧《撞击世纪之门》时，音乐的基调也不是类似“中关村早晨的阳光”那样的写法，而是写从黑屋子里时因久久昏眼后头目昏眩的感觉，一种迷惘的阳光！我要听众从王西麟式的悲剧语言中听出大丑中的大美、大恶中的大善。我总在想，为什么人类总要经历这么多的苦难？我的作品是站在人类意识上写我们这一代人，因为我们的民族也是人类的一部分，因此就是用全人类的观念写作。

● **记　者——**

请谈谈您的《第三交响曲》，它是您找到自己的音乐语言后的一个成功的作品吧？

● **王西麟——**

作家自己说自己很不好说。在《第三交响曲》之前还创作了若干首作品，如《为女高音和乐队》也是独立的个性作品。笼统地讲，

《第三交响曲》是写人类的生死搏斗，没有爱情。但在那里面，却有我的生命的投入。多年前我就酝酿了四个乐章的布局。第Ⅰ乐章好像是在写囚徒的行列，主角是政治犯，但不是罪犯，因此我感到很崇高；我被凌辱，我想的是全民族。我们的民族苦难是没有边的，我一再呼喊这个主题！十年前就出现的主题无法打破，尽管还有缺陷。乐曲中低沉的大锣使人想起镣铐与死刑。主题在说，黑海中的人是稻草，没有彼岸。我曾舍弃一个软弱、不够概括的主题，虽然它是传统调性的，容易让人理解。但现在的主题更深刻、更理性，是十二音主题。它和后面的半音主题结合在一起，它们在哭泣、在乞求、在呼唤，我是不知不觉地做到的。霍洛波娃说那个小二度主题和后面的音块主题是一致的。第Ⅱ乐章写残酷，但不是个别具体事件，而是写大写的人的残酷人生，包括战争、血腥，全是人类的灾难。荒诞的主题是死尸的跳舞，它们呼啸而去。两架定音鼓掀起高潮。木管吹三角音型，这与萧氏、潘氏都不一样。这乐章是长呼吸，不可分割。第Ⅲ乐章是疯僧的歌。一来源于鲍利斯戈都诺夫的“疯僧”，二来源于曹雪芹的《好了歌》中的那个疯僧，三来源于扬州八怪中罗慎画的疯僧，那疯僧双目是明亮的，却好象是在静夜中的鬼魂哭泣。第Ⅳ乐章好象是写炼狱。主题是在人流中获得的灵感，技术是从简约派的方法中得到的。那主题似乎在诉说，地狱旁的曼陀罗花也烧死了，就如同鲁迅《彷徨》里的魏连殳见到死神时像狼一样长嚎！“鬼魂们”不安地骚动，可正是他们推动了历史！我把简约派的调性和声语言抽掉，换上十二音结构，但保留了简约派有力量的节奏，从而增加了和声张力。这是宏大音响力量的奥秘所在。当然，陈其钢听出了我的序列和声在逻辑上的弱点，他认为后面松散了一些（尽管它不易被人察觉）。但这时全曲已达到了高潮，并已临近尾声，那个有张力的圆号，就像在讲演，呼应着亿万人民前进的步伐。这是国殇，是失败者的伟大的一面，这不仅是活人在呐喊，而且还有屈原和千千万万个精灵。后面一段我是花了半个多月才找到了用拉和拨同时进行的语言，我想，结尾不能静悄悄地收束，因此用了一个比一个强的和声，预示着历

史的不可抗拒，然后才弱下来。你说这个作品有没有标题？一切尽在不言之中。总之，我不是在历史之外活着，我的音乐长达一个小时，但仍然觉得无法收场。就像舒曼的歌：“莱茵河水你静静地流……”我想要述说历史、表现历史，我想做我前面没人做过的事，这就是用交响乐来表现历史。虽然我的作品没有标题，但却有内涵，而且唯有不具体的、无标题的音乐才可能表达更加宽广、深刻的内涵。当然，我讲的这些不足为凭，主要是音乐本身可以告诉听众的比我用语言说出来的要多得多；从某种角度讲，语言常常是不可靠的，而音乐本身所要说的才是最根本的。

● **记　者——**

写完《第三交响曲》之后，您有什么新的打算？

● **王西麟——**

《第三交响曲》正如韩锺恩说的是我的“生命现象”（区别于一般的艺术现象、社会历史现象与文化现象），因为这里面没有任何个人的功利。完成了这个作品，也就是完成了我个人十多年的一次倾诉。我似乎完成了人生的一件大事，但我突然失重了！然而，半年之后，我又听到了作曲大师们的声音，又听到了人类博大心灵的呼唤。因此我还要继续写那些多于欢乐的人生苦难。显然从更高的追求来说，我的技术又不够了，我要重新开始积累，要象大师那样写作。我想，也许应该花上十年八年的时间写一部中国人从没写过的《中国安魂曲》，现在我已有所积累。尽管现在似乎还没人需要，但我丝毫不觉得自己没有意义。我常常怨自己不够超脱，但还是要不断地去索取生命的价值。尽管我有许多难言之苦，但我应该活着，应该多做点事情。我对自己说，不要妥协，不要松懈，那大冷里的大热、大恨里的大爱，还要在生命之中去提取，还要用音乐把它们照亮！

● **记　者——**

最后再问一个问题，刚才您多次谈到历史批判意识与悲剧意识，那么您的这种使命感是从何而来的呢？

● **王西麟——**

这很难一下子说清楚。我只能说我是历史塑造的，是环境和生活道路逼迫我成为这样的。我的青年时代在上海音乐学院读大学，我曾经很听党的话。但是当我被不公正地对待以后，我对社会的看法就有了变化。我毕业后到了广播乐团，看到了乐团成天不搞艺术，于是就提意见反对那些不搞艺术、专吃政治饭的人，因此就被打下去了十四个年头。我为什么要提意见呢?因为我掌握了专业知识，看到周围许多违背艺术规律的错误，但这种结局就是我的青年时代被扼杀了（当时创作的《云南音诗》是十八年之后才问世的）。我被发配到了山西，在大同的七年是我一生中最残酷的七年，我被逼得精神失常，住疗养院八个月。“文革”开始后又拉出来批斗，“清队”时又斗，“清队”的斗是最可怕的，拷打、凌辱，人不如猪狗，牙齿也被革委会主任打掉了一颗。我身边的人在“牛棚”里死了两个。那时我为什么没死呢?因为我觉得我是冤枉的，我不能白白的死去，因为死了还要被人咒骂。所以即使拷打也不妥协，最后他们也拿我没有办法。正在我呆不下去时，恰好长治地区要一个指挥，于是他们就通过当时的中央委员、全国劳动模范李顺达批了条子将我调了过去，我急忙逃离大同，才算是捡了一条命。到了长治又是七年，这七年算是我落难中相对稳定的时期。在此期间我开始反思历史，重新读了一些书，像屈原、王勃、贾谊等人的书，鲁迅的《野草》与《彷徨》等，我都读了两遍，还有《战国策》等等，当然那时读这些书，都是为了排遣心中的苦闷，因为看不到前途何在。哪里调我都不行，每次政审都被打回来。在业务上也受尽了省里的欺辱。原因很简单，因为他们都水平太差，但是可以任意欺辱、压制你，你也没有办法。我看透了这些丑恶的小官员们的嘴脸，难得一个好人也常常要受到周围这些人的欺侮。“文革”结束之后，我才调回北京。但回来后并不顺利，《云南音诗》获奖后还进了监狱。因此，这以后的十多年对于我才是一生中真正开始工作的时期。我是一个平民艺术家，因此只能以一个平民的眼光来观察社会。这时，我才更深刻地反省历史，从而自己解放自己，于是批判历史的观念也就更牢固地形成了。反之，假如我当

了官，也许就没有我今天的一切，因此这也就是历史塑造了我。我厌恶官场的腐败与丑恶阻挡着历史的步伐。

最后我再说一个“真”字。什么是真实?什么是真诚?什么又是音乐的生命?为什么音乐感人至深?为什么好的音乐许多年被埋没之后却还能被挖掘出来以至永久感人?而有的音乐尽管显赫一时却没有生命力而成为过眼烟云?我认为关键在于真与否。生命就是真，感情的真诚就是生命的真诚。而每个时代又难免有大量的被抬得过高的“假音乐”，至今这类“假音乐”依然不少，可以说占领着许多传媒之中，而真音乐却得不到宣传。也许音乐与讲真话一样，也是许多达官贵人们不愿意听的，于是假的常常比真的还要显得强大，它们驱赶着真的，真的就只能被埋没。真的艺术不但要直面人生，敢于揭露大虚伪、大残暴、大丑恶、大凶残，而且还要有真正深刻、朴素的思想，内涵大悲剧、大追求、大善良、大热忱、大无私。它应该面对真实、面对丑恶与伪善，不躲闪、不媚俗。我想，这大概是一切真正的艺术之生命所在。当然，艺术也需要技巧，而且是高度的技巧与真诚的内心相结合，如此才能表达深刻的思想。比如，我的《为52件弦乐的音乐》就是这方面的一个典型作品。遗憾的是许多人只听懂了其中的艺术技巧，而没有真正把握其中的艺术真诚。我想说的就是这些。谢谢你的采访!也谢谢《中国音乐年鉴》的关照!让我们共同为创造真诚的艺术而努力!至爱，不仅来自无边的苦难；而且由于它的真诚，也就一定会使苦难的人从中得到无界的慰藉。

【1993年5月整理/福州】

来自太姥山的报告

——京、沪、闽太姥山音乐创作研讨会上访著名作曲家、上海音乐学院作曲指挥系主任杨立青教授

● 特约记者 葛 晨

杨立青，生于四川重庆。自幼从父杨体烈学习钢琴，后又随王建中、霍存慧教授学习音乐理论及作曲。1970年毕业于沈阳音乐学院作曲系。1978年入上海音乐学院研究生班师从桑桐、陈铭志等教授继续深造。1980—1983年间，获国家奖学金赴联邦德国留学，随著名作曲家A·科尔本及钢琴家K·鲍尔学习，并以优异成绩毕业于汉诺威高等音乐学校，获作曲大师班及钢琴高级班文凭。归国后一直在上海音乐学院担任作曲理论教学工作。1990年再度旅欧，出任奥地利萨尔茨堡莫扎特音乐学院客座教授。同年9月，又获联邦德国学术交流中心（DAAD）奖学金，作为高级访问学者赴德考察，并在德国柏林、科隆、汉堡、斯图加特高等音乐学校、奥

地利林茨音乐学院、瑞士巴赛尔音乐学院第十七所大学及音乐学院讲学。他现任上海音乐学院教授、作曲系主任，并兼任上海音乐家协会主席团委员、理论作曲委员会副主任及上海欧美同学会留德语国家分会理事等职。

杨立青的作品包括了大型管弦乐、舞剧音乐、室内乐曲、钢琴曲、艺术歌曲等多种体裁。主要理论著作有《梅西安作曲技法初探》、《现代管弦乐配器法教程》等。在音乐创作中，他多着力于音乐形象和意境的刻划，注重挖掘线条多重交织的表现力与和声新语汇的开拓，管弦乐色彩丰富、浓郁，具有鲜明的个性，并在近现代西方作曲技法与中国民族风格的交融、结合上作了有益的探索。他的作品曾在国内一些大城市及联邦德国、日本、香港等地多次公演，并曾先后荣获首届中国唱片奖作曲比赛大型交响乐作品二等奖（《乌江恨》1986），第二届山东艺术节作曲一等奖（《无字碑》1989），上海艺术节花冠奖—新人奖（1990）及上海文艺届的最高荣誉—首届上海文学艺术优秀成果奖（《无字碑》1991）。

下面这份采访杨立青的报告，是时隔两个月后记者在上海整理的。那天正巧（前）苏联女音乐学家霍洛波娃来上音讲学，介绍当今走红国际乐坛的现代作曲家施尼特凯和古拜多琳娜。在开场白时她也谈到了杨立青，她说：中国的杨立青搜集到的施尼特凯的总谱和音响甚至多于莫斯科的音乐学家！

这便是杨立青了。

记者突然回想起在闽东爬太姥山，烟不离手的杨立青总是遥遥领先于队伍的前面，当我们在深诡莫测的秘洞前迟疑、在险象环生的悬阶上心跳时，他却早已弃导游而不顾，像一只长臂猿在山间跳跃，一会儿便消逝在同行者的视野之外了，一如他在人生与艺术的艰难之路上那样。

报告如下（已经被采访者本人审阅）。

时　间：1992年10月25日晚9点30分至11点

地　点：福建省福鼎县福鼎饭店707号房间

出　席：《中国音乐年鉴》副主编韩鍾思、福建师范大学音乐系讲

师宋瑾、《音乐爱好者》记者葛晨、北京歌舞团作曲家王西麟、福建省艺术研究所研究人员郑长灵等。

记者：很荣幸，杨立青先生能接受我们的采访。听说您16岁就在研究德彪西的《大海》了？

杨立青：是18岁。原来我是想当钢琴家的，后来手坏了，钢琴家当不成了，在养病的时候，我就把德彪西《大海》、西贝柳斯第二交响曲、马勒《大地之歌》的总谱改成钢琴谱，还抄过斯特拉文斯基的总谱《火鸟》，这等于读总谱，我喜欢读总谱，听交响乐。进音乐学院之前只跟王建中先生学过和声，写一点钢琴曲子。

记者：就这么走到作曲这条路上来了，这比钢琴那条路还难走，当初您的选择其实还是有些必然性的，抑或是作曲选择了您。

杨立青：那时我的一位老同学杨矛就说：哎呀！你弹你的钢琴不得了，搞什么作曲呀！这一行苦得很！可我自己还是喜欢！写东西还喜欢用些不协和和弦、复对位什么的，虽不懂却乱弄。有一首钢琴曲《踩水车》，两个小二度到大二度的固定音型，描绘水车的吱哑声，风格上受印象派的影响。结果进了沈阳音乐学院后拿给老师看，老师弹了几个和弦说：“你不觉得难听么？”我自己觉得挺好听——就是说整个观念跟当时的音乐学院不一样。

记者：哈！审美的鼻子伸到哪里去了！

杨立青：这真是的，那时报上批德彪西的时候是我最喜欢德彪西的时候，他那本《克罗士先生》我也很爱读。

记者：那时您几岁？转作曲的时候。

杨立青：正式进作曲系是23岁。进沈阳音乐学院一年，文革开始，文革中的创作不言而喻都是传统的。我与人合作写了钢琴与民乐队的协奏曲《出海》，小提琴协奏曲《白毛女》，钢琴伴唱《杜鹃山》，自己写自己弹，辽宁省歌舞团把我借去的。还给他们写舞剧。还写过广播体操音乐，因为广播操音乐可以接触配器。那时我什么都干，在乐队里打定音鼓，积累乐队音响的听觉经验。扒带子，扒样板戏，扒完以后再跟样板戏对照……诸如此类，得益不少。直到1978年我考了上海音乐学院作曲研究生。

记者：文革显然于您很重要，从技法的训练到世界观的成熟，后来的出国热必也是非常重要喽？

杨立青：读了一年半研究生，1980年去德国。那时对现代音乐毫无概念，勋伯格的东西接触过一点，《春之祭》也没好好分析过。一到汉诺威音乐院的图书馆，拿来一部大提琴协奏曲，作者潘德雷茨基，也没听过，一听全是噪音，一点旋律也没有，一点和声也没有，听不懂。后来我开始从16世纪的复调做起，从帕莱斯特里那风格到巴赫风格，下了很大功夫。配器搞了一点点，教授说你行了，不用学了，和声也是，技术上已没什么问题，关键是分析新作，多听多看。

记者：那么您是从哪些作品、哪些人入手？哪些现代作曲家对您影响最大？

杨立青：对我影响比较大的……起初是亨德米特、十二音，这么说吧，十二音是很重要的方面，但并没直接去分析勋伯格的作品。威伯恩的东西，那在西方音乐院是必修的，后来有潘德雷茨基、里盖蒂，当然还有梅西安，比如他的人工调式、他的节奏模式等等。我自觉这是一次补课。德国作曲家他们也有过补课阶段，二战时，希特勒禁止了所有现代作曲家的作品，只允许瓦格纳和R·施特劳斯的音乐，后来又允许“友邦国家”匈牙利的巴托克的音乐，但巴托克自己拒绝，去了美国。所以1945～1950年间，德国在现代技法上是一个补课阶段。我们呢？是文革禁锢了我们，对我来说，对中国作曲家来说，都存在一个补课的问题。所以除多听多看，基本上我还是想探索不同的路子。一开始我用中国民歌素材写了一首《山歌与号子》，用了音块技术和当时在德国很时髦的瞬间曲式，算是一个起步。这作品在汉诺威音乐节上演出反映不错。接着又用西班牙象征派诗人洛尔迦《诗三首》写了三首歌，为长笛、大提琴、钢琴和女声，那是用极严格的十二音技术。另外为十件乐器、一个很不讨好的编制——传统的木管加弦乐五重奏，写了《室内交响曲》，我是想用亨德米特的方式但比他走得更远一些：和弦结构是任意的，没有序列限制，用音响的缓解或渐趋紧张来控制音乐的

走向。结果教授嘲笑我说这是一位巴伐利亚作曲家写的，意思是太德国化，这作品我自己也不喜欢。我比较喜欢《唐诗四首》，这四首歌曲相对独立，我用了很多技法，就是想看看现代音乐的领域有多宽，用了人工调式、模糊调性、调式对比，还有介乎于支声复调和简约派之间的我称它为单音调技术，还有消除节奏，改变常规演奏法啦等等，音色上也动了很多脑筋，那里面还用了马林巴，大概是中国人用这乐器算是比较早的。这首作品反映最好，德国下撒克逊州长听后很高兴，让音乐学院给我批了特别奖学金。再就是一个管弦乐作品《忆》，那就完全是一首音色音乐了，有一个音列，但作用微乎其微；还想摆脱主题构思，完全从音响的角度，有一处我把音色编了号，搞成了整体序列写法，想在杂乱无章的音响堆砌里找到一个逻辑，虽然不很成功却开拓了我的思路。后来我还用布莱希特的叙事诗《老子的道德经诞生的故事》搞了一个混声合唱，就是想在声乐领域里试试。

记者：啾！在80年代初您就“占有”了那么多现代技法，可谓是遥遥领先了。可是，十二音……？

杨立青：其实后来我并不喜欢十二音，但当初进行那么严格的训练，这有个什么好处呢?就是十二音技法是一根拐杖，帮助我走入现代思维。原来我认为十二音是很枯燥的、非常教条的音乐，但是钻进去之后我反而得到了一点启示，就是在限定的框框内你还要创造你所要创造的东西，这可能性是很有意思的，逼着你不准用传统的和弦方式，而必须用这几个音来构成和声。还有就是，序列并不像我原来想的那么板，某些方面受它制约，但我用传统的技法也受制约，那也是一套规则，这也是一套规则。然而我可以有很多变通的方法，这几个音我不满意，我可以用搭桥的办法把另一个序列引进来，里面有我需要的音，还是有创造的可能性，最根本的我要塑造的东西还是能控制住的。由此我有很多音乐的观念变了，很多东西我可以接受了，很多东西我可以理解了，并且觉得这样写更有意思。在很严格的十二音写作训练之后，我反而解放了我的笔。

记者："拐杖说"很精彩！从您回国后的作品来看，显然这拐杖很有用也很有力！

杨立青：在德国三年多，回来主要是教学，创作的时间就很少，后来的几部作品都是在教学之余写的，也都是委约。比如琵琶与乐队《乌江恨》是日本名古屋的委约作品，日方限制要交响乐队与中国民族乐器的结合，而南京方面提出的人选是一位"琵琶"，她最拿手的又是《霸王卸甲》，而且排练时间少不能写得太难，这便是委约带来的限制了。虽然这作品后来得了奖，但我对自己的作品历来很挑剔，中间有些要害问题，到现在也没有找到更好的办法。同样，《节日序曲》是为了校庆，用了半句江苏民歌，用了一些多调性、复合节奏，皆大欢喜。《无字碑》就是另外一回事了，写得比较放开，舞剧编导们都很年轻，喜欢也要求现代的东西，舞剧音乐又有不同的情绪不同的场景，需要复合风格。比如调性与无调性的结合，音色音乐与偶然音乐的结合，自由无调性与十二音写法的结合。那是山东歌舞剧院的委约，但遗憾也在委约，他们来人在上海坐等，我实在没有时间只好请陆培帮忙先写前两幕。我写了后两幕。我自己比较满意的段落就组成了后来的《前奏、间奏与后奏》。《无字碑》稍稍接近了我想写的东西。最近一首《哀歌（江河水）》又是委约，但我还是把自己的心放进去写。

记者：期待着您写出您最想写的作品来。虽然现在严肃音乐不景气、现代音乐听众少，但从1991年北京交响乐会议、这次闽东音乐创作研讨会到提交的作品来看，成绩还是令人振奋的，还有不少作曲家为中国的音乐文化建设在哪里艰苦卓绝、吭哧吭哧就象贺老（贺绿汀）所说的。能不能谈谈您的艺术观念？就是说您平时作曲的艺术目的。再比如您认为什么样的音乐算是好的音乐？

杨立青：我想不管是写哪一种类型的作品，哪一种风格的作品，哪一种技法的作品，我越来越相信这一点："我不以追求新是唯一目的"我不同意有些观点，那些观点论音乐的价值就在于出新，并举了很多实例。实际上那些作品早已被淘汰掉了。我也不同意那样的观点，就是音乐完全不考虑对象。我认为最重要的是——

音乐是要真诚，作曲家的任务是用音乐表现他的感受，他生在这个时代，他对这个时代的感受，他对这个世界的感受。换句话说，是通过自我，表现我对这个世界的感受，用音乐这个工具。王建中先生对我讲的一句话对我影响很大："我只写我心中感受到的东西。"不撒谎，这音乐是我心里有的，就写出来。另外我相信音乐是有表现功能的，只要真诚、按照音乐自身的规律表现的音乐就是好的音乐。作为一个艺术家，快乐来自于有更多的人理解你的音乐。谁听到我的音乐说到我心里去了，或者挺喜欢某一段，我真的挺高兴。问题是，不要媚俗，不去讨好听众。至于现代音乐听众少的问题我也感到苦恼，我的观点是现代音乐要赢得听众。有一个说法，回顾一下音乐史，人们的耳朵不也是对八度——五度——平行七和弦——十二音——噪音逐步逐步接受的吗？当然，这种说法能否成立，听众最终是否能真地接受现代音乐那样复杂的音响，还有待历史来验证。

记者：施尼特凯的音乐为什么会有那么多的听众？他算一个"个例"么？

杨立青：那或许是因为，就象不少后现代主义的音乐那样，在他最成功的那些作品中，"先锋派"技巧的运用与音乐自身的表现高度的统一，而且，在许多地方都可看得到与传统音乐思维、技巧的紧密联系，而不象某些"纠正"先锋派"试验"那样，用非音乐的逻辑甚至"非逻辑"来取代音乐的"逻辑"。

记者：还想听听您对前几年风靡的"新潮音乐"的看法。

杨立青：前几年的"新潮音乐"，我认为是好事。对文革的禁锢来说，这是一个很有好处的冲击，开拓思想，引进了很多新的作曲技法和音乐语言。有些人把这看成洪水猛兽，看成颓废主义，我觉得这是对西方艺术史不了解得出的结论。就象表现主义勋伯格的东西，在他那个历史条件下，不但不是反动的，而是进步的，尽管不是从马列主义的角度，那是对19、20世纪之交的当时的社会观念的一种批判。还有当代的一些先锋派作曲家，像诺诺、亨策、贝里奥还有约翰·凯奇，他们的思想都是相当激进的左派，反对侵

略古巴、反对越战，诺诺写《东方红》，凯奇喜欢读《毛主席语录》，研究中国哲学。当然前卫艺术、先锋派里有消极、颓废的一面，把艺术的传统和当时的社会，都看作它需要加以抛弃的，否定一切，批判正统的音乐，认为正统的音乐是和从前的一切形态联系在一起的。里面有一些为音响而音响的实验，就是说没有我们刚刚谈到的那种真诚吧。但了解这些东西不是坏事，开始的时候，可能不加选择地统统拿进，但通过听众，通过音乐会实践，作曲家自己会调整。而且确实有很好的作品，比如谭盾的《风·雅·颂》、瞿小松的《Mong Dong》、叶小钢的《地平线》、许舒亚的《苗歌》、何训田的《天籁》等等，还有许多。其中也有些较幼稚的、不成熟的，但对中国作曲界来说是有着积极意义的，作为历史现象看恐怕也是不可避免的、必然的。当然“新潮音乐”不代表一切，因为事实上现代音乐的格局是多元的，中国如此，世界更是如此。大家不必都用“新潮语言”，大家都讲一样的话，艺术本身就没意思了。还是真诚问题。

记者：20世纪快走完的时候还谈这种问题也是一种悲哀。或许“新潮音乐”的历史使命已经完成，他们当中的人很多也都走了。

杨立青：当然有才华的人走了很可惜，但是一个国家的文化不会因为走了几个人就“断代”了。事实上这几年又有所不同，大家还在不断探索，象朱践耳先生、罗忠镕先生，还有新的年轻人如刘湲也成熟起来了。

记者：是呀，上次北京会议一次就提交了44部作品！还有“向纵深发展”、“走向世界”等说法。关于中国现代音乐，说出路也好，说前途也好，说走向也好，您能不能给它一个预测或者定位？我知道现代音乐在欧美的境况并不好。

杨立青：我们目前的情况也不妙。不能不看到，在经济改革大潮下，商业性文化对“雅文化”的冲击是相当厉害、甚至是十分无情的。不过，我并不相信，经济的振兴，必须以牺牲文化作为其代价。也许，十年、八年内，眼下这种形势不会有根本的改观，我们之中的许多人还会感到长时间的困惑、苦闷，但我们愿寄希望

于经济振兴之后总应当出现的“文化振兴”。但愿这不是一场梦。

记者：对了，关于MIDI还想求教于您，现在M1D1正方兴未艾，大有席卷全国之势。

杨立青：对MIDI我了解不多。但我想MIDI不是真正的电子音乐，尤其搞严肃音乐，它还不属于创造，只是一种替代。我所感兴趣的是通过创造新的音色，用新的更符合电子音乐本性的……方式……

记者：思维？

杨立青：对，用电子音乐的思维来创造，那里面有很多常规乐器无法做到的，而不是去模仿常规乐器。

记者：但愿用MIDI搞交响音乐的人重视这一点。您刚刚提到后现代主义，文学界对后现代主义的问题已经讨论很久了，有关音乐的后现代主义能否谈谈？

杨立青：音乐的后现代主义应该是对正统的、教条的现代主义的背叛。所谓正统的实际上就是50年代整体序列的那套东西。我曾引用过一位德国作曲家的话：50年代60年代是实验，真正的创作开始于现在。我欣赏所谓新表现主义、新浪漫主义、新的简单性。而不欣赏纯粹的偶然音乐、行为艺术等。现在是一个综合的时代，是一个扬弃的过程，有些作品只有观念上的价值、历史的价值——人们曾经这么思考过，但没有审美价值，作为艺术品最终它失败了。

记者：请举些例子。

杨立青：比如整体序列音乐，布列兹的《结构Ⅰ》、《结构Ⅱ》，我敢说它失败了。施托克豪森的纯噪音的作品《麦克风Ⅰ》、《麦克风Ⅱ》，我认为失败了，因为他自己都改变方向了。施尼特凯，可归入后现代主义，他的复合风格，用现成的和创作的拼贴，他的既非德国、又非俄国、又非犹太的血统，现代社会信息量的重叠交叉造成了他这种复合风格。包括简约派，J·亚当斯、菲力蒲格拉斯。还有那些写新的调性音乐的。还有在德国叫“新的简单性”流派，写《舒伯特幻想曲》，但几乎听不到什么舒伯特的东西；用瓦

格纳的转调、舒曼的乐句写交响曲，然而一听配器那绝对是当代人的，还有《莫扎特主题变奏曲》——等等等等，不一而足。

记者：现在是您在主持上海音乐学院的作曲系，中国目前的音乐教育大概和西方有所不同吧？

杨立青：目前我们基本上还是苏联的体制，跟西方不一样。在西方（至少在德国），自由职业作曲家生存下去非常困难，因此学作曲的人不多，相对学生素质比较高。你只要学到作曲必须是大学毕业了，在大学只是学管弦乐器，音乐教育，等等或者钢琴、或者作曲技法四大件、风格模仿什么的。这些通过以后才能真正学作曲，就是自由创作，发展你个人的独创性的语言，不再写什么乐段、奏鸣曲式了。我们现在是苏联的路子，我觉得应该补充一些比如现代音乐的听觉训练。如果你真要掌握现代作曲技法，必须培养内心听觉，这门课现在正准备。再就是系统的20世纪名作的分析，作为一门完整的课程。以前我们只零星做过一些，陈铭志先生开过十二音，赵晓生先生开过一年20世纪音乐，我曾开过梅西安的作曲技法，但都没有固定下来，教材建设也不够。作为一个作曲家，必须掌握大量的东西，这课一定要补上才行。还有就是西方从学作曲技法到自由创作的周期很长，大概需要七、八年吧，而我们是浓缩在五年里，时间太紧。有一个办法是把附中的作曲学科办好，但文化部对此是否定的。希望将来有更好的解决办法。

记者：配器是您的强项，无论实践还是理论。据说上海音乐出版社要出版您的专著《现代管弦乐配器法教程》，几时可以问世？

杨立青：喏，这本书的责任编辑正好在场，请他回答。

编辑：这是一部很好的书，其间剖析了大量的20世纪名作的谱例，弥足珍贵。书已在编发过程中，可说是“如歌的行板”，速度不快，却很美好。

记者：今天的采访很愉快，谢谢杨立青教授。

杨立青：谢谢您的采访。

振兴民族音乐
高歌时代精神

——中国音乐家协会主席李焕之先生采访报告

● 编辑部记者

李焕之　作曲家、指挥家、音乐评论家。福建省晋江县人，1919年1月出生于香港。1936年入上海国立音乐专科学校，师从萧友梅。1937年抗日战争爆发后，曾在厦门、香港从事音乐创作。1938年8月赴延安在鲁迅艺术学院音乐系（第二期）学习三个月，结业后留校任教并主编《歌曲月刊》、《民族音乐》，同时师从冼星海，在高级班学习作曲和指挥。1943年后参加延安秧歌运动。抗战胜利后，1945年—1948年在晋察冀根据地华北联大文艺学院任音乐系主任。中华人民共和国成立后，历任中央音乐学院音工团团长（1949）、中央歌舞团艺术委员会主任（1952）、1960年2月创建中央民族乐团，任团长（1983年起为该团名誉团长）等职。1960

年、1979年任中国文联第三、四届全国委员。1979年任中国音乐家协会副主席，兼音乐创作委员会主任和《音乐创作》杂志主编。1980年曾率中国音乐家代表团参加在香港举行的第七届亚洲作曲家大会及音乐节，作了题为《当代中国音乐创作概述》的报告。1985年当选为中国音协主席。主要作品有群众歌曲《民主建国进行曲》（1946）、《社会主义好》（1957）、《把青春献给新长征》（1978）等，民歌合唱《生产忙》（1955）、《茶山谣》（1956）、《八月桂花遍地开》（1959）、琴歌合唱《苏武》（1956年），管弦乐曲《春节组曲》（1956），第一交响乐曲《天风海涛》（1959），古筝协奏曲《汨罗江幻想曲》（民族乐队协奏、1981），电影音乐有艺术纪录片《鲁迅生平》（1957年上影）、《在长征的道路上》（1960年八一厂）、故事片《暴风骤雨》（1960）《风从东方来》（1959年与原苏联合拍）等四部。理论著作有《作曲教程》（完成于1948年，1984年《解放军歌曲》节录连载），《怎样学习作曲》（人民音乐出版社·1959年第一版，1978年再版时改为《歌曲创作讲座》）、《音乐创作散论》（人民音乐出版社出版·1978）、《民族民间音乐散论》（山东文艺出版社·1983年）、《论作曲的艺术》（上海文艺出版社·1983年）。

1989年10月，《春节序曲》获中国唱片总公司颁发的合唱片“创作特别奖”；1993年6月，《春节组曲》、《汨罗江幻想曲》及歌剧《白毛女》获“20世纪华人音乐经典”活动奖状。

采访时间：1993年2月20日

采访地点：李焕之寓所

采访记录如下（已经本人审阅）。

记者：焕之同志您好，我今天代表《中国音乐年鉴》编辑部向您进行采访，感谢您能在百忙之中接待我，听说您的身体近来好多了，我们很为您高兴。

李焕之：谢谢！近来我的身体还是时好时坏，我在不间断的治疗，吃中药、作气功，效果还是很不错的。

记者：焕之同志您是我国著名的作曲家，想请您谈谈几十年

来从事音乐事业的经历。

李焕之：这个题目很大，我慢慢说吧，我从少年时代就喜欢音乐，丰子凯、王光祈等人的音乐著作对我的影响很大，那时就立志将来从事音乐工作。我生长在香港，后来回到厦门上中学，受到广东、福建民间音乐的薰陶，在中学念书时我就开始写作歌曲，我写的第一首曲子《牧羊哀歌》歌词是郭沫若的小说《牧羊哀话》里面的一首诗，它写出牧羊女悲惨的身世，我受其感动产生了写作激情，当时我还写了几首有感而发的小歌。《牧羊哀歌》后来在山东的一家刊物上发表了。高中没毕业我就想去学音乐，1936年投考上海音专，但因考期已过，我就上了特别选科，向萧友梅先生学和声，还选学了基本乐理和合唱课，使我更喜欢音乐喜欢作曲了，这段学习为我以后搞音乐打下了基础。半年之后，家里不同意我学习音乐，而让我回香港在父亲生前的商行做见习生工作，我只好一方面就业，同时经常到图书馆看书，有些诗很好，读了很受感动，我就把他们谱成曲。王光祈的一首《古国辞》写他出国的心情，很有情意，我谱了曲还写了伴奏。当时看了一本《如何写钢琴伴奏》的书，受西方古典艺术歌曲的影响，我所写的歌曲都是有钢琴伴奏的。1937年抗战时我在厦门接触了进步思潮，经朋友介绍我认识了诗人蒲风并为他写的许多抗战诗歌谱曲，记得有一首是男中音独唱《厦门自唱》。日本人打到厦门后我全家又搬回到香港，蒲风在广州成立了一个中国诗坛社，他介绍诗人克锋（即金帆）给我寄了不少诗，如《战争摇篮曲》、《保卫祖国》等，我为《保卫祖国》谱了一首合唱曲，后来我带到延安去了，在那里时常演出，由我任指挥，很受欢迎。1938年背着家里离开香港来到我时常向往的革命圣地延安。到延安后在鲁艺音乐系第二期学习，冼星海后来到延安又是我们高级班的老师，李凌、梁寒光等一起留在这个班学习。当时我已担任了音乐系第三期的助教。在延安是很注重学习民间音乐的，每逢节日或农忙时节我们都有组织地下乡，在参加劳动的同时，向老乡学习民歌。不久我被提升为教员，在从事教学之外，经常创作、编刊物。1942年

毛主席发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》之后，1943 年新秧歌活动搞起来了，这样到农村生活就更多了，1945 年春节，我们组成六人小组到陇东农村和老百姓一起过春节，闹社火，向老乡们学习了当地的曲子戏（郿鄠），学习了秦腔的笛子吹奏。1945 年抗战胜利了，我参加了华北文艺工作团离开延安，10 月下旬到了新的解放区张家口。在到达张家口后，我们就同抗敌剧社（现在的战友文工团）合演歌剧《白毛女》。当年 10 月底，我们突然从电台听到冼星海在莫斯科逝世的噩耗，我们为文艺界失去这样一位杰出的音乐家而悲痛万分，于是我们和抗敌剧社联合举行了一场悼念冼星海的音乐会，由我指挥演唱了《黄河大合唱》。这一年的 12 月，华北联大就在此时恢复了，我担任华北联大文艺学院音乐系系主任，主要从事教学工作，但还是经常创作，我在系里教作曲、合唱、新音乐运动史，当时李元庆、张鲁、李群、李一明和我都是系里的教员。我为教课写了《作曲教程》讲义的第一部“曲调作法”，当时还有校外来听课的，有不少部队文工团的团员，这部二十多万字的教程很快就传到解放军部队的音乐工作者手中，有的同志全部手抄下来，前几年海政文工团的团长胡士平还把他当年的手抄本送给我留作纪念。唐诃讲他也是从学习我那本“作曲教程”开始学习作曲的，当然，这有点是客气话，因为我在《教程》中就已把唐诃当时的作品列为例曲。1946 年我与贺敬之合作了《民主建国进行曲》，这是一首反对蒋介石打内战、呼吁人民建设一个自由和平的新国家的作品，这首歌很快流行在青年学生中，建国以后还在唱。

1946 年间，国共谈判破裂了，国民党全面进攻解放区时，我们就撤离了张家口，华北联大转移到冀中农村继续办学，当时在教学之外还不断写些作品，和朱子奇合作了一些歌曲，其中有《骑虎难下》等。在解放战争取得节节胜利之际，我们集体创作了一部大合唱，取名《大反攻》，由艾青、贺敬之、贾克等写词，周巍峙、李元庆、林里、边军、李群和我作曲，我写了一首终曲合唱《胜利进军》。

解放战争最后阶段，北平要解放了，华北大学文艺学院组织了一些人先程北上，参加了北平军事委员会军管会。1949年2月1日举行了北平和平解放的入城式，我们的工作就是接收了一些音乐团体、艺术院校。华北联大在1948年就同晋冀鲁豫的“北方大学”合并，由吴玉章任校长，改名为“华北大学”，我为之创作《华北大学校歌》。建国后中央音乐学院成立了，我和李元庆、李一明、张鲁、李群等一起分配到天津的中央音乐学院。

记者：您在音乐学院从事什么工作？

李焕之：我是音工团团长，此团是中央音乐学院附属的一个演出单位，我在担任团长工作的同时，还搞些创作、写评论文章。1951年7月我参加了“中国青年艺术团”，到东德柏林举行的“第三届世界青年和平与友谊联欢节”，这一去时间可不短，联欢节结束后，我们走遍了东欧的社会主义国家作巡回演出。周巍峙任团长，我任合唱指挥。经过一年的时间，于1952年7月中回到北京。就在这个“青年艺术团”的基础上，1952年12月成立了中央歌舞团，这个团规模不小，有管弦乐队、民乐队、舞蹈队、合唱队及创作组。我任艺术委员会主任，主要从事创作、艺术指导、并时而写些评论文章，我特别注意到我国民族音乐事业的发展，开始为民族乐队写点作品，1953年建立了一支陕北民歌合唱队（女声），是吸收前苏联各加盟共和国的民间合唱的做法而成立的。这些专程从陕北招收来的女娃娃都能唱很地道而动听的陕北民歌，由王方亮、张树楠领队，演出很受欢迎。1953年抗美援朝期间我带领中央歌舞团赴朝慰问团去朝鲜进行慰问演出，我作为“团长”的同时并兼任合唱指挥。《东方红》合唱就在这次慰问演出中首演了初稿。1954年我开始投入大型管弦乐作品的创作，1955年初我写完了《春节组曲》的第一乐章，并交由中央歌舞团管弦乐队排练演出，效果不错，大家爱听，接着陆续写完其它三个乐章，并于1956年全国音乐周首演。这之后，我陆续为电影创作乐曲，其中有大型电影艺术纪录片《鲁迅生平》、《在长征的道路上》和故事片《暴风骤雨》等影片的音乐。我非常喜欢《暴风骤雨》这

部故事片，我曾想把影片音乐写成一部交响乐那样的结构，但导演不注重音乐在电影中的地位，把音乐的音量压低。1959 年我与前苏联作曲家克留可夫合写了中苏合拍的故事片《风从东方来》的音乐。1958 年我开始写《第一交响乐》，1959 年庆祝我国建国十周年时作为献礼节目演出了初稿，1960 年完成了修改稿。

这里需要提一提的，为了进一步地发展我国民族音乐事业，在 1956 年，我和唐荣枚从华北各地招收一些业余爱好民歌演唱的青年，成立了一个混声民歌合唱队，我为之编写一些合唱曲，我们要求这个合唱队在演唱风格上是保留民间特有的唱法、韵味，但也要进行一些必要的歌唱技巧的训练。这样，适逢 1957 年第六届世界青年联欢节在莫斯科举行，我们又从各大学招来一些民歌爱好者补充进来组织一支“北京业余青年民歌合唱团”，我为之创作了古琴弦歌合唱《苏武》、《茶山谣》（云南花灯音乐），另再加上《三十里铺》、《瞧情郎》等四首合唱带出国，我担任指挥，在合唱比赛中，荣获金质奖章。到了 1959 年秋，我向文化部建议成立一个专业的民族乐团，这个建议获得国务院的批准，于 1960 年 2 月中央民族乐团诞生了。我和唐荣枚分别担任正、副团长。该团由合唱队、民族管弦乐队、创作组组成，以表演中国古乐、民族民间音乐及改编创作的声乐、器乐作品为主。这段时间里我一方面抓全团的工作，一方面为民族管弦乐队和民歌合唱队创作和改编不少具有浓郁民族风格的作品。1963 年我为电影舞剧《白娘子》谱写音乐，用了半年时间完成了舞剧的钢琴谱，但乐队总谱尚未写就，在 1963 年底和 1964 年初因故停笔了。

1966 年文化大革命开始了，在下放部队劳动改造期间，我还写了《到敌人后方去》、《延边人民热爱毛主席》两个民族管弦乐作品，还写了一首合唱《野营训练之歌》。到了 1976 年，中央民族乐团恢复了正常工作，我继续任团长、搞创作，1978 年我参加了在武汉举行的“歌曲创作研讨会”，会上大家批判了“四人帮”，提出我们不能按“四人帮”的高、快、硬、响来写东西，应写些艺术性强的抒情作品，那时我为毛主席的诗词《贺新郎》谱了一

首女声合唱曲，是吸取广东南音和广东粤剧的音调写的。在中央人民广播电台录音并播放。80年代我的创作重点是在民族乐队和古曲改编方面，继续做些挖掘和创造性的工作，同时也还写一些齐唱歌曲和艺术歌曲、合唱曲等。1980年10月，香港作曲家林乐培来京访问，邀请中国派遣作曲家去参加1981年3月在香港举行的“第七届亚洲作曲家大会及音乐节”，并约请我为此大会创作一部古筝演奏的作品。我就如约在1980年12月，用了20天的时间创作了古筝协奏曲《汨罗江幻想曲》，在香港首演反映很好。之后我陆续创作了一些合唱作品，有为第二届“海峡之声”而写的合唱《长城颂》，另外在古琴弦乐《胡笳十八拍》的基础上，编写了一部《胡笳吟》的古琴弦乐合唱套曲，女声琴歌合唱《子夜四时歌》及唐代乐曲《秦王破阵乐》（男声合唱）等。1985年中央民族乐团为我和李群举办了一台民族音乐作品的音乐会。就在这年5月，中国音乐家协会召开了第四届音代会，我当选为中国音乐家协会主席。在一方面主持音协工作的同时，也不断从事创作、写评论文章的工作。这期间我先后为电视片写了几首歌曲：为青岛港写的《美丽的青岛港》，成为1986年“青岛港之夏音乐团”的主题曲目，并作为比赛曲目，在青岛港职工中家喻户晓，脍炙人口；1989年为厦门电视台创作的厦门风光片主题歌《白鹭女神之歌》。1988年应哈尔滨电视台之约，我和李群为该台合作了套曲《浪花曲》五首。1991年在《音乐生活》上发表了，在创作手法上有一些新鲜的设想，和我们过去写的在风格上有些不同，但绝不同于流行歌曲，而是我们自己历来创作风格的发展。

记者：从您以上谈的经历，看出您为我国音乐事业做出了很大的贡献，作品的数量及题材、风格、形式的广泛性等方面都是无可比拟的，下面请您再谈一下，您所创作的作品中，哪些作品最具有代表性。

李焕之：从1936年到现在，这五十七年来，不同时期有不同的创作重点及追求、探索。在延安之前，我的声乐作品大体是艺术歌曲、群众歌曲及合唱曲三者并重；到延安后我创作更多是在

合唱方面投入，因为我担任音乐系的合唱课，所以在音乐构思上，自然就想为合唱队多写些作品。我从香港带到延安的合唱曲有《保卫祖国》（克锋词）、《战斗救亡曲》（蒲风词），在音乐系的合唱课中排练并演出。1939年的抗敌演剧第三队到延安时也演唱了《保卫祖国》，有一次我和三队的歌唱家田冲散步，他说：“你真是年轻有为，你的《保卫祖国》写的不错”。从1938年8月以后我陆续创作了不少合唱曲，差不多都在音乐系里演唱过，这些合唱曲有《抗战进行曲》（敏夫词）、《中国工人进行曲》（天兰词）、《青年颂》、《红旗的歌》（贺敬之词）等。这些合唱作品在和声方面比较规范，受到大家的喜爱，其中《青年颂》一曲在大学中及前方的文工团都在传唱。在延安我也创作艺术歌曲，如《阳春》（天兰词）、《朱德之歌》（贺敬之词）。

在建国以后，我的创作是多方面的进行多种体裁的探索与尝试，除了群众歌曲、抒情歌曲外，我开始了管弦乐作品的创作，《春节组曲》是我的第一部管弦乐曲，接着1958年底又开始写《第一交响乐》。在合唱曲方面，我着力在对民歌及古曲的改编，《东方红》编成合唱曲是1952年开始着手编写的，1953年曾带到朝鲜演出，1964年在《东方红》音乐舞蹈史诗中以合唱《东方红》作为序幕，这部合唱由大型交响乐及大型民族乐队综合演奏，这样更加丰富更加庄重辉煌了。在这里我想谈谈《第一交响乐》的创作，那是1958年9月，我回到故乡厦门，（建国后由于交通不便我未曾回去过），在前往厦门的火车上，我就开始酝酿，回想青少年时期在厦门的生活，那一望无际的大海，那碧蓝的天空，那家乡的音调，便更加深情地把“大海”的音乐在脑际里涌现，这是我对家乡深厚的恋情，这部交响曲的开头用了减七和弦，低音部的增四度的深沉音响烘托着，我觉得别有情趣。这部交响曲一方面写出我国在南海疆的辽阔广大，同时也写出军民同心建设海防移山填海和暴风雨博斗的壮观景象。整部作品我以闽南的南曲、歌仔戏、梨园戏、民歌等为素材。如《索罗连》、《四季歌》和南曲中的《八骏马》、《梅花操》等。这部作品第一稿在1959年为建

国十周年献礼演出，之后立即着手加工修改，于1960年7月最后定稿。1962年由我自己指挥演出了三场（与中央乐团合作)。这是一部标题性交响作品，最初我以《英雄海岛》为题，但我总不满意这个标题，缺少诗意的大白话。从1960年到现在（1993年）这部作品搁置了三十多年了。从80年代以来，我多次考虑改个更有深意的标题，便能更切合我的音乐内涵。1993年1月，台湾省交响乐团要演出四位闽籍作曲家的作品，我也是其中之一。于是我把第一乐章以“交响诗《天风海涛》”作为独立的作品送去了，台湾省交响乐团演出后据说很受欢迎。这样我把四个乐章的标题重新修订，第一乐章“大海的呼唤”，第二乐章“骏马与少年”，第三乐章“梅花情操”，第四乐章“终曲——赞歌”。总的就以《天风海涛》为题。古筝协奏曲《汨罗江幻想曲》是以屈原的《离骚》为其音乐内涵，我从古琴曲《离骚》吸取其含意较深的旋律加以发挥再创造。为古筝写一部协奏在我国民乐作品中尚未见过，可能我是初创吧。在写作过程中多次与筝演奏家学习筝的技法并想更进一步用新的手法予以发挥筝的特长。同时我还有一个想法，通过写这部作品对我国民乐队在结构曲式以及配器上作一些突破，并以这部作品号召专业作曲家更多地投入到民乐创作中来。这部作品在香港排练时，有一位台湾来的民乐指挥和我坐在一起聆听，听着听着，他很感动地对指挥吴大江说：“配器很高级啊！”吴大江说：“这是我们这位老专家写的啊！”1985年10月香港宝丽金唱片公司和文化部的中录公司为我的作品制作了激光唱片，共有如下作品：《乡音寄怀》、《汨罗江幻想曲》、《春节序曲》、弦乐合奏《二泉映月》、箜篌独奏曲《高山流水》等。1986年4月在香港举行了唱片的首发式。

记者：《春节组曲》是一部久演不衰的作品，受到国内外听众的喜爱，请您谈谈创作的时代背景和您的构思。

李焕之：《春节组曲》这部管弦乐作品前面已经谈了一个概念。这是1943年到1945年在延安秧歌运动中的生活体验与民间音乐积累的结晶，所以我写过一篇题为《从春节到春节》的文章，详

细地谈我创作的体会。多少年来《春节序曲》为海内外听众比较熟知也爱听，而对其它三个乐章则无人知晓，原因是，虽然全部的乐谱和录音都已出版，但乐团和电台只演奏第一乐章，其实我认为全部组曲每个乐章都有特色，只是平时没有乐团演奏它罢了。1993年初我收到香港女青年会中乐团给我寄来他们乐团成立三十周年的音乐会节目单和录音带，把《春节组曲》全部移植为中乐在三十周年庆典音乐会上演出，很受听众欢迎。我很感动和感谢她们的热情。整个作品共四个乐章，第一乐章“序曲——大秧歌”，第二乐章“情歌”、第三乐章“盘歌”、第四乐章“终曲—灯会”。每章的细节就不在这里谈了，请参阅我写的那篇文章吧！

记者：焕之同志，以上您谈了您的音乐活动经历，特别是音乐创作方面的经验，一定会给大家以多方面的启示，下面请您谈谈对我们《中国音乐年鉴》的看法和意见。另外我们编辑部最近决定增编（1949—1985）补编卷，您认为如何编更好？

李焕之：关于《中国音乐年鉴》我没有什么发言权，因为我没很好的去阅读，也没有很好的思考。有关（1949—1985）补编卷的增编，我认为很有必要，我只有一个要求，希望你们在编写中一定要尊重事实，一定要求得当时资料的准确性，这才能不失去编写的意义。祝你们成功。我就谈到这里吧。

记者：谢谢焕之同志和李群同志对我们工作的大力支持，望您们多多保重身体欢度晚年。最后，再一次代表编辑部向你们表示感谢，再见！

【1993年9月整理/北京】

·人物专访·

以音乐自身规律为则以民族文化传统为鉴

——香港大学亚洲研究中心
院士、香港民族音乐学会会长刘靖之博士采访报告

● 编辑部记者

刘靖之　男，香港大学亚洲研究中心院士兼中国音乐研究室主任，香港民族音乐学会会长。早年毕业于英国伦敦大学、英国皇家音乐学院理论作曲系和英国圣三一音乐学院理论作曲系，后在香港大学获取哲学硕士、哲学博士学位。主要从事音乐史与音乐学、元代杂剧研究以及音乐翻译工作。已发表有关中国新音乐的论文65万余字，编辑出版“刘靖之谈乐丛书”，有关元代杂剧论著60余万字。自1985年至今主持了五次“中国新音乐史研讨会”，并主编了五本论文集；主持了五次“民族音乐研讨会”，并主编了五本论文集。社会兼职还有：香港翻译学会会长和顾问、中国翻译工作者协会理事、英国语文学顾问和香港分会会长、香港

中英基金会主席等；另外还兼任：英国牛津大学现代中国客座研究员（1988～1989）、德国海德堡大学访问学人（1993.1）、北京中央音乐学院客座研究员、《中央音乐学院学报》特约编委和英文版顾问、中国艺术研究院音乐研究所客座研究员（1993.9）等。

春夏换季的北京，总是在忽冷忽热的交替之中度过。此时，正值香港大学亚洲研究中心院士、香港民族音乐学会会长刘靖之博士在中央音乐学院讲学之际。还在今年2月的时候，记者与刘先生在香港［20世纪国乐思想研讨会］上有约作一采访，但囿于时间仓促未及实现。于是，借此机会补记。1993年5月8日中午，记者穿过黄尘滚过之后大树开始吐绿的大街来到中央音乐学院对刘先生进行采访。中午，我们俩在中央音乐学院餐厅共进工作午餐。边吃边谈约二小时左右，总算了了这桩心愿。现将采访内容记录如下（已经被采访者本人审阅）。

● **记　者——**

贵校亚洲研究中心与贵学会的音乐研究在您的主持下，这几年连续组织了一系列有关中国新音乐史与民族音乐研究的学术会议，同时还编辑出版了七本论文集（案，此七本论文集在本卷“资料汇编”中的“资料库”部分有档案记载），可谓成绩斐然。现请您谈谈这一系列研讨的来由、规划及今后的打算。

● **刘靖之——**

组织这些学术活动与编辑出版这些论文集的外在目的很简单，主要就是想以学校的课题与学会的组织形式为轴心，吸引各方学术专家来共同探讨中国音乐的历史与理论问题，总而言之这些活动与出版物的效果是积极的，并且也已产生了一定的影响。当然，相比而言学术活动的影响更大，而出版物囿于各种原因目前在大陆还不多见。尤其值得一提的是，近几年的学术活动与论文集中又有不少来自大陆方面的学术见解，这样，无论在学术观点与人员结构上就更有了代表性和平衡性，同时对我们的课题进展与学会活动的活跃也都起到了很大的推进作用。因此我们今后还

会继续组织下去的。

至于说到潜在的目的，我觉得似乎更为主要、更为关键，借此机会我想谈谈我的看法。首先，我把本世纪初因西方音乐进入中国、并产生影响后的中国音乐称为“新音乐”，以区别于中国历来原有的、自己发展出来的音乐。这一学术定位说起来有深刻的历史背景与强烈的个人情结。无疑，近一百年来在中国占据主导地位的音乐文化主要就是这种“新音乐”，时至今日，我觉得很有必要对它进行一次全面的反思与检讨，并从中提出一些事关重大的理论问题。比如，中国音乐是否就此而解体？进而其固有价值又是否因此而丧失殆尽？其次，我想到的是，西方音乐进入中国之后我们在创造自己的音乐时是否就必须从形式到概念都要去模仿这些外来的音乐？诸如此类的问题，看来都是与文化上的“欧洲中心论”、逻辑思维上的“科学主义”相关。固然，每一种文化都会在一定的历史条件下更新换代，中国传统音乐也不例外，但是否只有用西方音乐来改造中国音乐才是唯一的出路呢?我想,并不尽然。因为中国音乐传统的历史断层并非是音乐发展运行轨迹的自身断裂,而是由于其他原因导致的,尤其是非音乐的经济、政治原因，因此，我觉得有必要对此进行重新思考，包括对具体的历史事件与具体的历史人物。当然进行这一思考的最终目的还是为了未来的健康发展。

● **记　者——**

这几年香港的音乐学者与大陆的交往很多，彼此之间也有了一些了解。在此，请您谈谈总体上香港地区研究中国音乐的状况。

● **刘靖之——**

总的说来，香港地区研究中国音乐的专业人员不如大陆那么多，基本队伍也不大，人员结构也相对单一，主要都是搞教学的人在兼搞一些研究工作，而不象大陆分工明确，既有专门的研究机构、又有学校的教师参与一起研究。在香港总起来说，除了一些散兵游勇式的自由学者外，主要是香港大学、香港民族音乐学会与香港中文大学（包括民族音乐研究会）这三个学术群体集团。

这三个群体集团虽然都是研究中国音乐的，但是有不同的特色。比如，香港大学及民族音乐学会主要是音乐史方面的研究（包括我的新音乐史研究、费明仪的民族声乐及历史渊源研究、吴赣伯的国乐研究、黄霑的都市流行曲研究以及李明的吟唱音乐等），而香港中文大学及民族音乐研究会主要是民族音乐方面的研究（象曹本冶的道教科仪音乐与弹词的研究、陈守仁的粤剧粤曲研究、韦慈朋的民族器乐研究等）。这三个学术群体集团彼此之间平时也有一些交流，同时与大陆、台湾也都有联络，许多活动常常会聚在一起。因此，从总体的分布上来说，由于特色相异，因而更接近于“平行共时作业”的格局。

● **记　者——**

这几年香港、台湾与大陆的学术交流越来越多，刘先生对各个方面都有接触，您能否谈一谈三者之间在研究观念上的异同，因为大家所处的社会环境差异很大，其中包括社会制度、意识形态等，因此往往在看问题时会产生一些不同的看法，甚至会形成认识上的错位现象。您个人觉得其主要原因是什么？

● **刘靖之——**

社会制度与意识形态确实在相当程度上会影响具体研究中的一些看法，尤其是我们共同研究的对象音乐又正是意识形态的一部分，因此难免会在考虑问题的过程中以及结论上有很多不同点。但这些不同我想也不完全是对抗性的，因为音乐有其自身的发展规律，在一定程度上是可以游离于意识形态（尤其是上层建筑）统摄圈的。当然，你说一点影响也没有也是不可能的。比如，在中国音乐的历史分期问题上，大陆、台湾、香港及海外就都不一样。说到这一分歧，我想大概就是由于不同的社会处境与意识形态所导致的吧。比如，由于社会差异这一现实，在大陆、台湾、香港及海外学人的观念中，不仅形成了概念上的距离，而且在名称上也存在分歧，就象大陆习惯称这段历史（从本世纪初西方音乐进入中国之后）为“中国近现代音乐史”，而我则称其为“中国新音乐史”。对此，我的看法是，大陆的分期术语在名称的内涵与外延

关系上是不重合的；理由是，既然其内涵是以历史时段为坐标，那么其外延自然就应涉及全部的中国音乐，即至少应包括汉族之外的少数民族、台湾、香港、澳门以及海外华人，而现在大陆的这类史书、甚至作为专业教学的正规教科书其实只是叙述了以中原或汉文化为主的那部分，况且又都是在西方音乐影响作用下形成的创作及其作品，连流布于民间的东西以及传统戏曲、曲艺、民间歌舞、文人雅乐等都很少涉及，甚至排除在外，因此这种称谓与其实际就显得很不符合。我想，与其这样处理，还不如象我那样干脆把它称为“中国新音乐史”更好，即专门叙述受西方音乐影响而产生的那部分音乐文化现象。

除此之外，各方面分期的标准也很不同。在此我介绍一下我所掌握的材料中的各自划分及相应的时段术语：① 大陆——学堂乐歌与“五四时期”(1920～1937)、抗日战争（1937～1945)、解放战争（1946～1949)、建国及17年（1949～1966)、文化大革命（1966～1976)、“新潮音乐”(1977～1985)；② 台湾——日治时代与“光复之后” (1849～1959)、作品发表会（1960～1973)、亚洲作曲家联盟成立（1973～1981)、“回归”(1981～1985)；③ 香港——抗战之后（1949～1960)、欧美音乐影响(1960～1975)、新一代作曲家（1976～1985)；④ 海外——周文中的断层、七十年代作曲家的兴起、九十年代的情况。显然，从这四种不同的分期中便可见，早期的划分（除海外）大家都与政治历史事件联系较为密切，而后期的划分则多与音乐自身的发展关系更近。同时，也可以看出，中国国民意识中受主宰性意识形态统摄的传统惯性很牢固，一般很难以轻易消解，而相反海外对此就比较远离、淡化。当然这些分歧及内在的差异其实对音乐来说还是属于外在的，因此我想，随着我们大家对历史的认识的逐步深入、并始终把音乐自身的规律作为判断历史的基本依据，就会在认识乃至概念上逐步达成某种“共识”的。一句话就是，始终以音乐自身规律为则、始终以民族文化传统为鉴。鉴于这样的原因，我想我们所组织的这一系列学术活动，只要各方面条件允

许就更应该持续搞下去。

至于说到大陆、台湾、香港三者的异同，我认为“同”是主要的，道理很简单，因为我们都是中国人。因此，所谓“异”也只是一个相对的概念。比较而言，在文化上因香港长期处于英国的统治之下，因此西方化的程度更深、更加彻底，而在这方面似乎大陆与台湾又比较接近。当然这些年来随着大家的学术往来愈益增多，似乎共同点也越来越多。但是，事情的发展往往总是有分有合的，这在某种意义上似乎真是应验了古人的那句话“分久必合、合久必分”。我个人觉得，其实我们都已经自觉或不自觉地在克服各自意识形态上的人为障碍，或者说是超越了意识形态所限而汇同在学术圈内，这正是“分久必合”的一方面；但是一旦进入了较为纯粹的学术圈之后，又必然会形成新的对立（是健康的对立），这也许就是“合久必分”的一方面。我个人觉得，应该是越多不同的学术观点乃至学派越好，因为学术上不应该也不可能是“一言堂”。比如，中国近现代时期的音乐史书目前仅有大陆汪毓和教授编著的那一本，那为什么不可以同时有更多一些出现呢？因此，说起来我研究中国新音乐史的初衷也就是想取一个特殊的角度来审视中国音乐的这段历史，现在经过这几年的一系列相关活动，我的下一步目标就是消化各种不同观点，并在此基础上撰写一部以此观念为核心主导的音乐史书。当然，我的观点不一定准确，但我想有不同的观点就会再出一部史书，这样下去就会越来越多，这不很好吗？最终大家就可以在不同的史书中，根据不同的史家判断及其特点取长补短，进而在整体的历史长卷中综合出一段更接近于实际的历史来。

● **记　者——**

到 1997 年香港回归中国以后，您认为香港与大陆之间能否在某些学术课题上接轨？因为据我所知，香港人目前有一种所谓的“97 情结”，当然我明白其内涵并非来自音乐本身，但不知道它是否会在 1997 年之后反倒成了两地学术接触的障碍？

● **刘靖之——**

你提的这个问题很有意思，但在我回答之前我想应该先强调的是，其实现在我们就有好些课题已经在无形中合作了，至少在某些方面已有许多合作的意向。因此，在总体上我个人觉得1997年之后在学术上进行接轨应该是没有什么问题的。至于说到“97情结”，我想也不能笼而统之。因为所谓“97情结”不只是一个单纯的社会心理问题，其中有许多历史的原因。我不是历史社会学家，因此难以说清楚这个“死扣”是怎么样打上的，但凭我的个人直觉，似乎并不是文化所造成的。虽然香港长期以来深受英国文化的影响，但这毕竟是一种殖民文化。要知道，处在殖民文化中的、又曾经接受过自己的传统文化熏陶的人，其行为乃至思维本身就含有文化的复合性，因此就会潜藏有强烈的本位文化的回归意识，况且我们原来理解的现代化在目前也已成为传统，现在世界正处于后现代主义文化的成型时期，从大的趋势来看本身就充满着对现代主义文化的怀疑，于是其潜在的目标就自然会指向传统文化，更讲究人与自然的亲和、人格的自我成就这些方面。因此我想，既然这种所谓的“97情结”并非文化所致，那么问题的症结也许就在其他方面。从根本上讲，香港文化与大陆文化是不会发生对抗性冲突的，因为我们之间的差异并不会象中国文化与英国文化那样存在强烈的反差。就拿我自己来说，虽然受的是西洋教育，但我这个人在根子上是属于中原文化的，因此，不定哪一天我会脱下西装重新穿上我们祖先前辈穿过的长衫马褂，以示中国文人之风雅。所以我感到所谓的“97情结”的症结绝不是文化的问题，也许主要还是近几十年来由两地的社会制度与意识形态（有别于传统的伦理规范）这两股势力扣打起来的。不过，随着时间的推移，我想这种社会势力迟早会减弱或者淡化的。此外，更重要的是只要我们都把自己的意识焦距汇聚在自己的本位文化传统之上，一切后来加上的障碍就都会自然排除，然后社会情结也就会随着传统文化的部分回归而得到开解。其实现在的香港，随着1997年的日益迫近，原来占绝对统治地位的英文化已经开始悄然地向汉文化转轨，这也许就是以上所说的一种先兆。当然对我

们来说，尽管在学术接轨的问题上不会遇到根本性的障碍，但也有必要预先进行一些设想与设计，因此这就需要双方共同努力。比如，今后长期搞学术交流完全可以在三方（再加上台湾）轮换活动地点，这样一方面有利于发挥各方面的优势，同时也便于解决诸如经费等的具体问题。另外也可以考虑我们之间定期举行小型的双边或多边会议，象贵所与敝校其实就可以筹划一下，你们在资料方面在国内是首屈一指的，再加上有那么一个固定的专业人才结构，以后逐步再形成惯例，这样的话对推动整个中国音乐史的研究一定是很有益的。

● **记　者——**

接下来再请您谈一下您自己的研究状况与未来打算。

● **刘靖之——**

我在香港大学除了在亚洲研究中心承担科研课题外，平时大量的时间和精力还要花在学校的其他事务上，因此，要搞一点科研也只好占用业余时间，真有点象是“学术票友”，但我还是不停地在做。这些年已对1885年～1985年从纵的方面大致梳理了一下，也就是前面提到的“中国新音乐史”；接下来则准备把这条历史线索切开来做一些横向的解剖，这也许你们已经注意到了，比如今年初在香港召开的研讨会所讨论的20世纪国乐思想就是取其中的一个关键层面来进行研究，接下去还准备以此方式一个个地搞，譬如20世纪的音乐美学、重点音乐家与音乐事件等。这样的话，通过纵横交叉就可以使原先的“历史线”逐渐增加宽度，以形成一条“历史带”，而切开的每一个断面又能提供我们更加丰富的内涵。另外，在纵的方面有人建议再接着搞一个80年代大陆的“新潮音乐”。我觉得这个建议可以考虑。至于我个人的计划是，在这一纵横转换之中进行两方面的研究：①　从一个系列性的音乐家评传、从每个具体的人物与其作品着手，一个个地研究透彻，比如象分析江文也的作品那样，然后汇集起来就可以环链成一条历史线索；②　开展一些跨学科性质的研究，诸如民族音乐学、音乐美学、音乐心理学、音乐社会学等，这样搞也可以丰富史学本

身的研究，拓宽视角、增加后劲。总之，要搞的东西很多，困难也不少，但我很有信心。我很有感叹，与大陆相比，我在香港常常感到很孤单，没有对话者，这是你们这儿的优势（况且大陆学者往往还有自己的继承者学生，这一点我也很羡慕）。为此，我计划今后常来大陆，不管是短期的还是相对长期的，来一段时间静下心来阅读一些史料，与同仁对对话。我想，这样与己与大家都将是有利而无弊的。

● **记　者**——

最后再请您谈谈对已经出版的《中国音乐年鉴》及我们正在启动的《中国音乐年鉴》补编［1949～1985］的看法。

● **刘靖之**——

自从《中国音乐年鉴》出版以来，我每年都能收到你们寄来的赠书，非常感谢！这本书很有史料价值，不仅对从事历史研究与理论研究的人很有用，而且对具体的创作、表演实践者其实也很有用。现在你们又开始进行补编的工作，当然意义就更大了。我想，这本身与我的课题就有密切的关系，希望今后多多联系，寻求合作。在进行补编时涉及港澳地区的问题，我也可以做一些工作。最后祝《中国音乐年鉴》及其补编工作顺利，并不断进步！

● **记　者**——

谢谢您接受我的采访！也请您接受我代表本书主编及编辑部全体同仁对您的敬意与感谢！

● **刘靖之**——

谢谢！让我们共同为中国音乐的不断发展而努力工作。

【1993年5月14日整理/北京】

歌剧艺术需要总体的文化把握

——访中央歌剧院院长、歌剧作曲家王世光先生

● **编辑部记者**

王世光　男，1941 年生于青岛，祖籍山东历城。中学时期即尝试作曲，其作品曾获山东省创作奖。1958 年考入中央音乐学院攻读作曲专业。1963 年毕业后入音乐出版社任编辑。1976 年入中央歌剧院从事专业作曲。主要歌剧作品有：独幕歌剧《彭德怀坐轿》(1980 年首演，获文化部作曲奖)、四幕歌剧《第一百个新娘》(1981 年首演，获文化部作曲奖，1982—1991 年先后在香港、新加坡、台北、台中、台南等地由当地艺术家上演)、四幕音乐剧《结婚奏鸣曲》(1983 年首演)、四幕歌剧《马可·波罗》(1991 年首演，获文化部第二届“文华大奖”及作曲奖)。

为纪念人民音乐家冼星海，1985 年为冼星

海的歌剧《军民进行曲》进行音乐整理和配器工作，同年出演，总谱已收入《冼星海全集》。

他还创作了一些声乐、器乐作品，1983—1984年参加了音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》的创作。自1973年起，他为电视写了相当数量的音乐，如《话说长江》、《话说运河》等。由《话说长江》的片头音乐填词的歌曲《长江之歌》曾多次获奖，1993年入选“20世纪华人音乐经典”。

1988年11月起任中央歌剧院院长。

五月的北京，春意正浓，微风拂面，花香四溢，真的是好不惬意！十五日上午，记者同《中国音乐年鉴》副主编韩锺恩先生骑车来到中央歌剧院，采访了王世光院长。王院长在大会议室接待了我们。他一边忙着招呼我们入座，一边为我们热情泡茶。他的随和、平易，就像他的潇洒、健谈一样，给笔者留下了深刻的印象。以下记录已经被采访者本人审阅。

● **记　者——**

王院长，最近歌剧《原野》在国外上演大获成功，反响强烈，有报纸称，这是第一部在国外上演的大陆歌剧。作为国人，为之兴奋。不过，中国的歌剧创作算来也有数十年的历史了，直到90年代才有一部中国歌剧在国外公演，是不是有点过于“悲惨”？(笑)

● **王世光——**

其实，歌剧本来就是外来的东西，中国人要想学习、借鉴，创作出有自己特色的新歌剧来，又谈何容易？当然了，倒也不像你说的那样“悲惨”。早在1986年的时候，《第一百个新娘》就已在新加坡公演了。这是一部雅俗共赏的作品，上座率比较好。只是我们的宣传跟不上，至今在新加坡的演出也没有报导。

● **记　者——**

说到《第一百个新娘》，恕我直言，从1981年上演该剧至1991年首演《马可·波罗》，这期间曾有过两次全国性的歌剧汇演，而

贵院似乎两次轮空，是吗？那么这次《马可·波罗》却一炮打响，而且还获得了第二届“文华大奖”，对此，能谈谈您的感受吗？

● **王世光——**

的确，在1986年和1990年的两次汇演中，我院都没有参加，这主要是因为在1981—1991年中，我院没能推出具有一定影响的中国歌剧。说到《马可·波罗》获奖，实在难得观众的厚爱，确实从一上演便得到各界的关注及好评。一方面，我觉得在本院“沉寂”了十年之后，它给了观众一种新鲜感；另一方面，我个人认为，我们这一代人已经具备了将歌剧提高到一个新的层次上的能力。经历了“文革”，我们有了丰富的体验；比起前人，现在的思路也更加开阔。因此说，我们这一代人应该而且也能够推出新的、有份量的作品。此剧“一炮打响”，作品只是炮弹，把“炮弹”发射出膛的大炮便是中央歌剧院。这是一尊由三代人历时四十年铸就的大炮，它的推动力就是全体演职员的“合力”。这一点我感受最深，因为我身在其中。

● **记　者——**

歌剧起源于欧洲，由于艺术欣赏和语言表达习惯的不同，的确很难为中国的观众接受。因此，您认为，在进行歌剧创作中，应重点解决哪些问题，才可能既满足中国观众的审美需求，又不失去其歌剧形式呢？

● **王世光——**

我认为，首先应该解决用音乐表现矛盾冲突的问题，即音乐与戏剧的结合问题。比如，在《马》剧中，我尽可能地发挥了咏叹调和宣叙调的作用，不用对白。我以为，只有音乐才能最直接地表现人物的内心世界，它的作用是任何其他东西都不能替代的。其次就是要解决歌剧与中国语言结合的问题。正如你们所说，歌剧最早形成于意大利，而后在法国、俄国等欧洲各地流行并发展。它为什么可以在其他国家发展、繁衍，这其中的主要原因，我认为就是音乐它依据了各国本民族的语言。语言是文化的载体，不同的声调、结构、语法便可构成新的艺术。所谓民族性，其实就

是各民族所独有的气质，它是附着于语言之上的。因此，要想写出中国观众可以看懂的歌剧来，就必须处理好西洋歌剧与中国语言的关系问题。

● **记　者——**

有人在评论《马可·波罗》的音乐风格时，说您比较接近于欧洲后期浪漫派的手法。对此，您以为如何？能否谈谈您的创作体会？

● **王世光——**

就我个人认为，我所追求的境界是：“打破音乐风格定位”，即完全属于自己的风格。我现在已不是60年代做学生时的我，要学习这个派，要模仿那个派。现在是到了要出“成品”的时候了。只需用心去写，不受约束，想怎么写就怎么写。当然了，传统是伴随历史进程的河，谁也脱离不了，就象穆索尔斯基以俄罗斯的气魄来实现自己的浪漫风格。所以，这就好比盖房子，同样的砖瓦，不同的设计师可以建成不同的、却体现了各自风格的房子。此外，即使是非常自由、随意地写，也必须要保持前后风格的统一，就象是一篇书法，从头到尾是一种字体。同时还要注重歌剧的可唱性。歌剧是一种剧场艺术，它离不开观众。换句话说，剧场的气氛可以直接影响演员的情绪。因此，在构思上，要考虑到剧情的发展，音乐的布局，注意调整观众的趣味，什么时候是抒情的，什么时候是欢快的，节奏的安排，场面的穿插，等等，要始终能够吸引观众。而所有这些，都必须通过演员来实现。所以，我写出来的东西既要可唱，又要可听。也就是说，既要有难点，又要顺畅，可以让演员充分发挥其才能。而我身在歌剧院，经常可以看到、听到演员们排练，自然而然有了间接的实验过程，可以随时学习、随时观察，所以才能够这样写《马可·波罗》。从1981年写完《第一百个新娘》到1991年上演《马可·波罗》，十年的时间可以读完两个大学，因此，我觉得十年的时间也的确是应该能够体味出一些东西来的。如果说，《第一百个新娘》是一部抒情音乐喜剧，我力求解决用音乐表现冲突的话，那么，《马可·波罗》

则是一部抒情正歌剧，在前者的基础上，我更希望在西洋歌剧中如何自由驾驭中国语言的问题上进行新的尝试和探索。比如在乐谱完成以后，我便凭着自己的感觉反复朗读、吟诵，词组、结构、停顿，句子的前短后长，或前长后短等，对语言的理解，完全取决于人的心态、个性，必须要对语言非常的敏感，才可以体味到这中间千差万别的关系。诚然，对于汉语语言的研究以及如何结合人物的内心特点，还是目前我国歌剧创作中的一个弱点，它需要整个一代人努力。

● **记　者——**

结合中国观众的特点，您在具体的写作中，是用和声还是结构来吸引他们呢？

● **王世光——**

在将两者融为一体的前提下，曲调当然占有主要位置。与交响乐和室内乐相比，歌剧是最保守的。因为它是一种剧场艺术，旋律是歌剧的灵魂，有突出的地位，但并不是用它来构思的，涉及到唱腔，必然要与语言相联，各种调式也只是自然地运用了，绝不可以留有做“学问”的痕迹。旋律是在语言的基础上表现的，不是单线条的，一定要可听。因此，我一般是上下一齐写，一气呵成。

● **记　者——**

在创作中国题材的作品时，我们总是强调：在回归传统中创造出当代的民族歌剧。具体到《马可·波罗》而言，您是怎么处理这对矛盾，很容易地让现代人接受了这部古代题材的歌剧呢？

● **王世光——**

众所周知，自“一代天骄”成吉思汗统一蒙古各部族之后，接着挥师西进，横扫欧亚大陆。而后，在中国的土地上建立了元朝，统治了八十余年。因此，在这样一种“大世界”的文化背景下，对于民族、宗教的理解都要宽泛一些。我查阅了有关历史资料，尽量多地了解当时的朝代，尽可能地通过调式特征和音乐气质表现出当时蒙古、中原、波斯和威尼斯的风貌，但为了避免象写大歌

舞一样，我没有引用任何东西，只是根据自己的理解和想象来写的。

● **记　者——**

您采取了那种写作方法？是先写好几个主要唱段？还是……？

● **王世光——**

我是按照戏的发展脉络，从第一个段落开始写的。

● **记　者——**

整部戏用了您多长时间？

● **王世光——**

总共用了八个月。前五个月完成钢琴谱，后三个月写总谱。当然，这中间经常有被打断的时候。

● **记　者——**

这部戏以后，您的下一个目标是什么？

● **王世光——**

我准备写一部小型一些的、近似于室内歌剧的东西，比如三十个人乐队，五至六个演员。主要打算吸取一些戏曲的东西以解决民族韵味的问题。不过，这只是一个初步设想，具体题材还尚未定下来。

● **记　者——**

作为歌剧院的领导，您能否谈一下贵院的演员来源以及对他们的印象吗？

● **王世光——**

我们的演员主要来自于音乐学院的毕业生。他们的专业都很不错，只是在具体的实践中还需要一个内省的过程；在文化修养上也还需不断地自我完善。当然，这是目前音乐院校教育中普遍存在的一个缺陷：忽视文化方面的培养。另外，我认为歌剧院应该有自己的研究部门和培训部，而且能够有懂行的人（此处指一种更为宽泛的懂行）参与歌剧院的管理和营销。这样才可以考虑如何向 21 世纪过渡的问题。

● **记　者——**

目前，贵院的上演剧目中，中、外作品的比例各占多少？

● **王世光**——

应该说外国的东西占多数。但剧院的重点还是要不断推出新的中国作品，希望能两年上一部新戏，五年出一部力作。

● **记　者**——

最近，国内成立了音乐剧研究会。对此，您怎么看？

● **王世光**——

说起音乐剧，我在1982年时曾写过一部《结婚奏鸣曲》，1983年公演。但我觉得，国人的心态毕竟不同于美国人，因此，只有当城市音乐发展到社会各阶层的人都可接受时，才可以有音乐剧；只有引起观众的共鸣，才可以人人参与，不然是很难发展的。所以，要在国内搞音乐剧，不要先弄悲剧性的东西，而是最好先从娱乐性的“快餐”入手。当然，音乐剧写什么、如何写，应该由作曲家自己来决定，天才是不会墨守成规的。

● **记　者**——

最后，还想问一下，作为歌剧作家，您对我国歌剧事业的发展如何展望？

● **王世光**——

随着国家改革开放的进一步深化，国民经济发展了，文化也要跟上去。尽管困难重重，我们剧院两周之后将上演意大利歌剧《弄臣》，我们是歌剧事业的“国家队”之一，我们是尽心尽力地干事业的。因此，我认为前途是光明的。

● **记　者**——

听您一席话，受益匪浅。感谢您接受我们的采访。祝您好运！

● **王世光**——

让我们共祝歌剧事业的好运吧！感谢你们给了我这样一个畅言的机会。祝你们的《中国音乐年鉴》越办越红火！

【1993年6月整理/北京】

重新集聚分割了的人力重新凝聚拆解了的人心

——香港明仪合唱团音乐总监兼指挥费明仪女士与中国艺术研究院音乐研究所所长乔建中先生谈话录

● **编辑部记者**

费明仪　女，1935年出生，江苏吴县人，女高音歌唱家。自幼在家庭中受到文学艺术熏陶，40年代末曾入南京国立音乐院主修钢琴，师从丁善德、易开基。在香港期间学习声乐，师从赵梅伯。后留学法国，在巴黎大学音乐艺专毕业，主攻声乐，师从轩纳夫人。1960年定居香港。1964年创办明仪合唱团，担任该团独唱、指挥。1965年～1978年担任“亚洲电视”前身“丽的电视”的西洋古典音乐节目主持人，任香港校际音乐比赛合唱组评判。联络策划香港艺术节、香港亚洲艺术节的演出。多次担任歌剧女主角，并多次在大陆、海外举行演唱会。曾在香港大学、香港中文大学主持专题讲座，在

星海音乐学院讲学。担任第一届中国现代作曲家音乐节研讨会主持人。多年来，致力促进内地与香港地区的音乐文化交流。现任香港明仪合唱团音乐总监兼指挥、香港浸会学院艺术系声乐教授、香港合唱团协会筹备委员会主任。曾发表中国民族音乐论文数篇，并著有《歌者与歌》一书。所唱歌曲《唐诗新境界》1981年由宝丽金唱片公司录制。1993年7月起被聘为中国艺术研究院音乐研究所客座研究员。

本书一直想对这些年来为中国音乐发展做了很多功德事的费明仪女士进行一次采访，时值“20世纪华人音乐经典”在北京开幕，本书记者借中国艺术研究院音乐研究所所长乔建中先生与费明仪女士会面之际，请两位就有关问题发表谈话。现记录如下。

时间：1993年6月5日

地点：北京松鹤饭店420房间

● **乔建中——**

费明仪女士是著名的声乐艺术家，多年来又为中国音乐的发展策划、参与了大量的社会工作，因而也是大家公认的社会活动家。当然，这些社会活动是与您自身的音乐生活分不开的。自50年代开始，您就投身于音乐，您能否对这段经历作一番回顾，并谈谈您在事业上的成长，以便更多的音乐同仁能了解您的足迹。

● **费明仪——**

谢谢大家给我的荣誉！我开始是学钢琴的，同时也很喜欢小提琴，可以说当时我的大部分时间都花在器乐的学习上。然而，我的自然条件并不理想，比如我的手很小，钢琴弹到一定程度就感到很难再有更大的发展，所以我最后决定把我的音乐专业转向了声乐。但是，早年的器乐学习对我后来的总体发展并不是没有意义的，无论是在试唱练耳等基本功方面，还是对音乐艺术的认识，都为我打下了良好的根底。40年代末，我随父亲离开上海去了香港。还在上海的时候，我就曾经跟劳景贤老师学过唱歌。但真正

的声乐学习是到了香港以后才开始的，在那里赵梅伯老师对我进行了严格正规的训练，所以没学多久我就开始公开演唱了。当时在香港学声乐的人并不多，而内地去的人又大都还未安定下来，再加上我当时才十几岁，正可谓“初生牛犊不怕虎”，所以在50年代中期到末期这段时间里，我的演唱活动就很活跃，甚至在香港已小有名气了，这种情况一直持续到我去法国留学。1956年我去法国留学，这一年对我来说是个转折。如果说在此之前都是打基础阶段，那么到法国留学则可以说是开始了我的提高阶段。在那儿我遇到了一位在欧洲享有声誉、非常著名的花腔女高音歌唱家洛特·轩纳，我成了她唯一的中国学生。我非常幸运，从我父亲（30年代著名电影导演费穆）以及我叔叔（香港大公报创办人费彝民）开始向我灌输音乐思想起，我所遇到的老师都对我非常的好，他们对我又非常严格，尤其是在语言和对音乐处理上。同时无论是赵梅伯还是洛特·轩纳，他们对我的培养方向都是统一的。总的说来，这一段时间可以说是我的成长期。现在回过头来看，一个人只有彻底远离自己原已熟悉的环境和家人以后，才可能真正地找到自己，也就是说一个人只有获得一定的独立性以后才可能有自己的成熟选择。比如对我来说，在法国留学的这段时间，不仅使我在音乐上大开眼界，同时对我的整个人生都产生了不可估量的影响。我在法国的学校是Schola Cantorum，这是一所历史悠久的音乐学院，当时巴黎音乐学院只招收18岁以下的学生，我已超过了18岁。在那儿，我除了学习声乐外，还学到了很多东西，最后以高分毕了业。

● **乔建中**——

您毕业的时候主要唱的是艺术歌曲还是歌剧？

● **费明仪**——

我几乎是掌握了所有的声乐体裁。包括艺术歌曲、歌剧、神剧和近现代的作品，比如巴赫、莫扎特、舒伯特、布拉姆斯、普契尼、拉威尔、福雷、德彪西等人的作品，接触面非常广泛全面。不过我个人的兴趣主要还是偏重于诗词方面，我对法国和德国的

诗词尤其感兴趣，所以法国和德国的艺术歌曲方面在我早年的歌唱生涯中是占了大部分的，这主要是因为我觉得诗词的内涵在音乐中的那种感觉，使我能更好地在歌唱时发挥出来。1960年我从法国回到香港，我开始了自己的音乐事业。当然主要是演唱，在电台、电视台中唱，有时参加音乐会，也先后到东南亚、美洲、澳洲等地举行演唱会。一直到70年代中期，我的演唱活动都是非常繁忙的。

● **乔建中——**

我记得在80年代初，您在香港还开过个人独唱音乐会，还来过大陆演出。

● **费明仪——**

是的，来大陆举办个人独唱音乐会是在1979年，当时我是第一个从香港回来举行独唱音乐会的。我到北京、上海、广州举行音乐会，上海音乐学院的丘和西一直为我钢琴伴奏。当时我就开始坚持不用话筒演唱。演唱会的曲目都是综合性的，包括西洋的和中国的声乐作品，从最早的神曲、神剧到德国的艺术歌曲、歌剧的选曲。中国的作品有萧友梅、黄自、赵元任的，比如萧友梅的《问》；黄自的《山在虚无飘渺间》，这是一个女声三重唱，后来黄友棣把它改成了独唱；还有赵元任的《海韵》，这是一个合唱歌曲，但我把它当成独唱歌曲来处理，所以在当时还引起了一定的反响；此外我还唱了我的启蒙老师丁善德教授的《爱人送我向日葵》、江定仙教授的《岁月悠悠》等等。从1964年起我在香港开始投入了合唱团的组织工作，从此就更加拓宽了我的音乐活动领域，我想我不仅要自己唱，还要组织合唱团，我希望能通过合唱艺术使青年音乐爱好者了解更多的音乐知识，并以此途径培养更多的人才。

● **乔建中——**

确实，您组织合唱团这一举动是很有远见的，这样除了可以丰富社会的音乐生活外，还可以在培养人才方面有所作为。当时您在组织合唱团的时候，香港的合唱情况是如何的呢？

● **费明仪——**

当初的情况是，包括我们在内，在香港能够经常组织排练、演出的合唱团并不多，但到了70年代中期至80年代中期，合唱艺术在香港得到了蓬勃的发展，最多时几达六、七十个合唱团。那时人们普遍认为合唱团是可以把大家聚在一起的一种群体性的活动，所以大家都很踊跃地来参加。而我们的演出也赢得了很多听众，开始时几乎是场场爆满。当然随着合唱团的增多，听众们也就开始根据自己的喜好来选择了。但不管怎样，我一直坚持我自己的初衷，就是为推动香港合唱艺术的发展、提高香港合唱艺术的水准而努力。香港的合唱团都是业余性质的，团员的流动性很大，人员的素质参差不齐，再加上经费的问题，办起来也是困难很多。但我始终认为业余的团体也一定要有专业的水平，因此在努力解决各种具体问题以维持合唱团正常演出的同时，我从未放松过在艺术上的要求。我在合唱团里既是艺术指导，又兼任指挥。原来在最初建团时的指挥薛伟祥，他也是赵梅伯教授的学生，后来他移民了。我曾先后请了几位客席指挥，其中有林声翕教授、黄永熙博士、黄友仁先生、黄飞然先生等等。但他们都是短期的，而我又不愿意因此中断排练活动，因为不论演出与否，每个星期我都要维持一次的排练，于是最后没办法就想不如自己来试一试。当然开始担任指挥的时候也是经验不足，但慢慢的在实践中通过学习开始有了自信心，所以一直坚持到现在。如今我觉得这真是一件很有意义的事情，通过带领合唱团我学到了很多东西，又进入了一个新的境界。从学钢琴到学声乐，从一个面对听众的演唱家到一个背对听众的指挥家，这种经历对我来说是非常宝贵的。除了组织合唱团我还做了一些其他事情，比如在1986—1987年间我又开始涉足音乐学的研究，这对我来说可是一个全新的领域。但是凭着我对音乐的理解和喜爱，凭着我过去音乐实践经验的积累，我觉得自己应该投入这项重要的工作。

● **乔建中——**

您是香港民族音乐学会的副会长，能否也借此机会谈谈当时

成立学会的背景？

● **费明仪——**

我并不是创会的会员。开始的时候是几位有心人希望对中国的民族音乐做一些工作，于是在1985年便创立了个学会。我是1986年加入学会的，我觉得中国的声乐艺术有待于更加深入、透彻地整理、探讨、研究、总结。应该说中国的声乐艺术历史悠久，但时至今日我觉得在音乐的发展中它是最薄弱的一个环节，当然这里有历史的原因，比如由于战争和政治，它曾同其他艺术一样几度中断。然而遗憾的却是未能同其他艺术一样得到接续。因此我认为现在确实是对声乐艺术进行全面具体的探讨，建立中国声乐统一、正确的方向的时候了。诚然，有很多音乐界的朋友、同行也在做这方面的工作，但个人的力量总是有限的，最好是能把大家的力量合在一起。基于这样一种想法，我于1992年搞了“中国声乐艺术的发展方向”研讨会，1993年准备再搞一次。我希望能有更多的资料整理成文字保存下来。可以说这些年来我在这方面花的精力比较多，也许现在看不到什么显著的成绩，但我想工作总该要有人开始起来做。

● **乔建中——**

您除了对音乐艺术本身的追求外，还参与了很多音乐社会活动。特别是1985年以后，您利用香港这样一个特殊的位置在海峡两岸之间做了很多有意义的联络工作，终于促成几方面同行坐在一起共同探讨中国音乐问题。现在看来您的这一举动的意义非同小可，从某种意义上说可算是一个具有重大建设性意义的举动。您作为海峡两岸中国音乐家最早的中介人，为两方音乐家之间的交流起了桥梁的作用。

● **费明仪——**

说到海峡两岸之间的联络工作，最早的一次是在1981年香港召开亚洲作曲家协会会议上，因为这是大陆、香港、台湾的作曲家第一次坐在一起开会。当时我就想何不借此机会使大家真正坐在一起？我就出面请大家吃饭。尽管台湾代表开始还有些顾虑，但

最终还是与香港、大陆的同行坐在一起开怀畅谈。这是三十多年来破天荒的一次。此后，我一方面邀请大陆的音乐家来港，另一方面又搞了两个歌剧的监制，一个是将山西的歌剧《哑姑泉》改成《甜姑》，我自己担任主演；另一个就是中央歌剧院的《第一百个新娘》。再以后我就加入了民族音乐学会，开始更全面的投入两岸之间音乐活动的组织和联络工作。比如在1988年，我陪同台湾师范大学的许常惠教授第一次回大陆，当时由于政治气候还不是很宽松，但许教授有意回大陆考察，而我一向也认为要想搞中国民族音乐的研究就必须回大陆。

● **乔建中**——

这确实是一次关键性的开启，虽然在开始时近乎非公开，途径也很窄，但只要有人走了这条路，跟随的人就会越来越多，以至于渐渐地由单向进入到后来更为广泛的双向出入。就拿许教授来说，自从他1988年第一次回大陆以后便一发不可收，此后的1989、1990、1991、1992、1993连续五年来北京讲学交流，期间还去了新疆、西南、东北等很多地方，当然福建去得就更多了。因此这在今天看来，您所做的这些工作是非常有意义的。

● **费明仪**——

我能做到你所谓“桥梁作用”是有原因的，因为我非常幸运，无论在香港还是台湾或是大陆，我都有很多好朋友。当然，有时我也会遇到一些挫折，但人生就是这样，不可能总是一帆风顺的，而这也许正是更加促我奋进的动力。

● **乔建中**——

您在社会活动与关系的联络方面的工作之外，还为大陆的音乐事业捐助了不少资金，我们大陆同行对您在这方面做的工作非常敬佩，我们并不把这单纯看作是您个人的经济资助，其实它的意义要比这大得多。文化事业本身是无价的，但在当今社会，文化事业又必须在经济的支撑下才能显发其无价的意义，因此我觉得您个人对某个单位的经济资助本身就是对文化事业的一种无价的奉献，是无价可估的。

● **费明仪——**

说到这方面的事，我最先是在上海音乐学院设立了“费明仪奖学金”，然后在中央音乐学院设立“中国传统音乐基金”。目前，我也准备在中国音乐学院成立一个基金。再有就是在贵所设立的“杨荫浏音乐研究基金”了。

● **乔建中——**

对，这也正是我想说的。首先感谢您对敝所开设“杨荫浏中国传统音乐研究基金”的启动资助。我想您的这一举动对敝所是具有历史性意义的。就我个人而言，我觉得音乐事业要向前发展，除了要有长远的规划与慎密的筹措外，还必须要从更深的人的风范上为当今的研究事业树立一个目标。因此，我们不约而同就想到了我们研究所的创始人、中国音乐学界一代宗师杨荫浏先生。从杨先生来说，他刚好是处在古今、中西的交叉点上，保守的人说他太革新，革新的人又嫌他保守，西方人认为他是一个东方音乐家，而中国音乐学家又觉得他接受了太多西方的东西。其实他正是应了时代的召唤，做了许多有益的工作。因此从我个人来说，我有这样一种理想，就是通过这个基金的设立，一方面从学风上为今人树立杨先生这样一个典范，另一方面也希望能从此在经济上得到一些社会的支持，以便按当代音乐学学术的要求，使中国传统音乐的收集、整理、研究工作得以复兴，为进入下一个世纪作好资料、学术上的准备。基金将主要用来倡导传统音乐的收集整理，这也是杨老一生孜孜以求的目标。当今的中国正处在不同体制交替、不同模式转型的关节点上，也许我们现在的这一投入可能会被今人所不解，但我总在想，经济的发展如果一旦失去文化的主导而产生不健康的倾斜，就会导致整体民族文化的瓦解与崩溃，如果真是这样的话，那么这样的历史断裂之后则很难再有传统的对接了。目前的情况对我们是有不利之处，但不利也常常会促使人图变，穷则思变，也许这种倾斜局面倒正好能为我们开启新的格局创造条件。因此，您的这一举动就更具有新的结构意义，从某种意义上也正好是为我们原先单一的官办体制转向更多元的

状态注入了一个兴奋剂。这一年多来，我们一直在议论这件事情，今天终于迈出了第一步。我非常高兴。我相信我的这种理想是可以为后人所理解的。

● **费明仪**——

是的，自从您一开始跟我提到成立“杨荫浏音乐研究基金”的想法，我就认为是件好事情，应该做。

● **乔建中**——

我的感觉是，这些年来无论有多少困难，您都从未放弃过对大陆，或者更确切地说是对中国音乐事业的推动。我想您的这种追求也正是我们很多人的共同追求。

● **费明仪**——

这就是我们常说的“志同道合”。基于这样一个前提，我们走到了一起，朝着一个共同的方向而努力。

● **乔建中**——

最后我还想请您谈一下，您对今后整个中国音乐的发展寄予一种什么样的希望？因为我们今天所讲的中国音乐已经包括了中国大陆、香港、台湾甚至整个华人世界的音乐。

● **费明仪**——

我觉得目前我们在演艺方面的工作做得很好，而且有很多演奏、演唱家在国际上都获得了大奖。但在另一方面，诸如创作、研究等领域还有待于我们的努力。因为历史给我们留下的东西太多了，我们必须要投入更多的人力去从事资料的整理工作。再有就是希望大陆的改革开放政策能够持续稳定下去，这样大家才可以自由地创作和研究。因为只要有了好的背景、环境，再加上好的人才，中国音乐事业的发展是前途无量的。我想，中国不是没有人才，而是缺乏一流的人才基地。而这种一流基地就是意味着可以不断地自生。我想我的这一点微薄的资助如果能为此人才基地建设添一份力量的话，我也就心满意足了。希望我们加强协作，为继续扩大、深化这一建设共同努力。如果说，我们在开始之际是不得以只能利用经济的手段来重新集聚被经济分割了的人力，来

重新凝聚被经济拆解了的人心，那么只要坚持下去便会彻底改变局面，重新集聚、凝聚起来的人力、人心就会愈益焕发出无可估量的潜能。我想，到那时人就会变得更加自觉、更加成熟起来，从而真正把握自己。因此从这个意义上讲，未来文化的发扬光大的关键就在于当下人才的全面开发。我对此充满信心。

● **乔建中**——

再次感谢费明仪女士对我们的支持！也谢谢您接受《中国音乐年鉴》的采访！我为您的远见卓识而感动。希望我们在不远的将来看到您所期待的局面。

【1993年7月整理/北京】

寻根·治本·显魂

——中国艺术研究院音乐研究所所长乔建中与《中国音乐年鉴》副主编韩鍾恩对话录

● 编辑部记者

乔建中 男，1941年8月27日生于陕西榆林。50、60年代就读于西安音乐学院附中及中国音乐学院音乐理论系。1978年考入中国艺术研究院研究生部，1981年毕业并获文学硕士学位。1981年至今在中国艺术研究院音乐研究所从事中国传统音乐研究，研究员。1988年起任中国艺术研究院音乐研究所所长。现为中国音乐家协会民族音乐委员会委员、中国传统音乐学会副会长、中国少数民族音乐学会常务理事、国际传统音乐学会（ICTM）中国大陆、香港地区联络员（1993年～1994年）。

韩鍾恩 男，1955年3月5日生于上海。1982年考入上海音乐学院音乐学系，1987年本科毕业并获文学学士学位。1987年至今在中国

艺术研究院音乐研究所从事音乐美学人文学、音乐文化人类学、音乐哲学人本学研究，助理研究员。1989年起兼任《中国音乐年鉴》副主编。现为中国音乐美学学会理事兼干事长。1992年10月入选中国名人研究院编、社会科学文献出版社出版的《中国当代艺术界名人录》第1卷。

前此数年，在本书第二任主编无故缺位、《中国音乐年鉴》的编辑出版濒于中断之际，中国艺术研究院音乐研究所所长乔建中先生在重负所务的同时，主持了本书十分艰巨的编辑工作（1990卷～1992卷），并多次亲自外出联系落实出版事宜，以使它得以延续。为感谢乔建中先生此举，《中国音乐年鉴》副主编韩锺恩于1993年8月26日代表本书返任主编及编辑部全体同仁向乔建中先生致谢！不知不觉，话题便转到了中国艺术研究院音乐研究所自1954年成立以来将近四十年的诸多问题，从而形成了以下对话（已经对话者本人审阅）。

时间：1993年8月26日上午　　1993年8月26日晚上
地点：中国艺术研究院音乐研究所　乔建中寓所

● **韩锺恩——**

我们音乐研究所到明年三月就算是度过了四十个春秋了。作为年青一辈的研究者对比我还长的所龄一直怀有崇敬之情。我想您作为现任首脑，一定会对此有更加多的想法与更加复杂的感情。以自然年龄言，四十岁可谓是人的不惑之年，然而从我的个人直觉来说，似乎我们音乐研究所从一开始就很成熟。这也许正是我们的老前辈立所有方，仿佛一下子就跨越了一个“青春期”的骚动，打一个不恰当的比喻就好象一经诞生就变成了一个“少年老成”的汉子。当然这也许是当年过于顺利，又深得上级文化部门溺爱的缘故。但四十年后反倒开始了壮年困惑，真不知是提前进入了“更年期”，还是我们真的失宠了？而您正是在此期间主持音乐研究所工作的，说句玩笑话可真有点“生不逢时”啊！

● **乔建中——**

你的语言似乎有点刻薄，但倒也是真话。

说起来，我们音乐研究所从它开始筹建到成立，而后经过四十年的发展，大约经历了这么四个阶段——

第一个阶段可叫做筹备期，即从1950年到1954年。1954年3月27日在吕骥等同志的关怀倡导下，我们音乐研究所正式成立。然后从1954年到1958年之间，从整体形成上严格说也还是一个筹备的阶段。正如你的直觉那样，这个所的起点很高。原因我想主要是创建我们研究所的杨荫浏、李元庆等老一辈音乐学者在聚集起来之前，每个个人在学术上就已经比较成熟了。因此，他们在建所时所确定的目标不仅符合当时的实际，而且现在看来对以后的发展还是很有导向性的。用一个比较现代的术语来说，也就是它的自生一自控能力很强。说起这一目标，主要就是两点，第一是资料积累，第二是人才集聚。从当时来说，中国的音乐学是非常贫弱的，几乎可以说根本还没有学科的雏型可言，因此创建本所的老一辈学者就自然把这两点作为当时的主要目标了。在此阶段，他们一方面是对已有的资料进行整理研究，另一方面则是对仍然存活的资料进行收集。从所史的记载看，50年代曾经有过几十次大大小小的采录活动，当时采取了两种方式，一种是主动走出去采录，另一种是乘外地团体来北京参加汇演的机会进行实录。而且每次采录都写了调查报告，这种做法使得资料与人才两方面都有所骤增。这样，我们所就在1958年前后形成了一定规模的架构，其中包括若干研究室、资料室及古琴会等。其针对面也非常广，包括古代的音乐文献、存活在民间的口碑音乐、文人的古琴音乐、乐器、图片等等，因此当时的工作真可算是全方位的。另外，在1958年之前就已经进行了一系列的专题调查，比如湖南民间音乐普查、山西河曲民歌、苗族民歌、苗族芦笙、十番锣鼓、定县子位村管乐、西安古乐、藏族歌舞、全国二十个城市的古琴调查等等。到了1958年底、1959年初，又组织了两次全国性的大课题，那就是“中国近现代音乐史”（29人）与“民族音乐概论”

（60人）。这些早期的活动不仅使我们所创建时的“资料积累、人才集聚”这两大目标基本实现，而且至今仍在当代中国音乐学界延续着它的一定影响。

第二个阶段是从1958年到1966年，可叫做初步发展期。这个阶段的突出之处是在进一步收集采录资料的同时，开始了初步的理论归纳与比较系统的研究。这些研究大致可以分为两种，一种是纯粹的个体性研究，比如杨荫浏先生的古代音乐史、乐律学、民族民间音乐的研究，李纯一先生的音乐考古研究；另一种是全国性的协作研究，比如“民族音乐概论”，我个人一直对这次活动及其成果的评价很高，通过这种较大规模的集体活动，集思广益，确实是比较系统全面地总结了中国传统音乐构成的某些规律，尽管这次活动的最后成果也反映出了多人初撰、专家汇撰、个人统修的某些痕迹，但从总体上讲它是非常协调统一的。

第三个阶段正值“文化大革命”时期，可算是研究所成立至今唯一的一段停滞期。从1966年到1973年所里几乎所有的人员都下放到了农村或干校，只是到了1973年之后大家才陆续开始返回所里。当然在这段时期也就谈不上有什么建树了。

第四个阶段是从1973年至今，至少从80年代的总体特征看，这个阶段是研究所的全面发展期。在这一时期中也可再分为两个小的阶段。一段是1973年到1978年，这段时期算是恢复期，由于外界的不良干扰依然存在，所以工作仍然十分困难，而且还有一些教训，比如集体搞的“中国音乐简史”与“西洋音乐简史”，结果都由于历史的原因而流产。当然历史地看，这个时期虽然没有什么建树，但至少为新的发展是做了必要的准备的。那么另外一段就是1979年至今了，显然它是与我们国家的大背景一致的，在这个阶段中是真正由恢复到全面发展。想一想其中的原因，我认为这次发展的主要关键还是在于“人”。80年代正值我们所新老研究人员的换代期，自80年代初至今一批批由中国艺术研究院自己培养的研究生和其他音乐学院培养的学生毕业以后陆续进入了工作岗位，为我们所完成历史的交替输送了人才，同时也为本所

的全面发展增加了新的动力。

● **韩锺恩——**

听您这样介绍了以后，使我对本所的历史也算有了一些了解，不免产生对老一辈开创者的敬意。然而，同时我也产生了这样一个问题，任何东西的发展总是离不开变化的，显然我所看到的近年来各个学术领域都或多或少地出现了一些文化言路的断裂，有的甚至很突出。就拿我们自己采风活动来说，古代皇家的采风制度、延安革命根据地的民歌收集运动、以及我们现在的田野作业，互相之间显然已不是一回事了，或者说在方法上已有所交叉了。但奇怪的是本所在这方面的问题似乎不很明显。不知为何？依我的理解，所谓文化言路的断裂也就是某种成型了的话语系统的失语现象，其突出表现为传统母语系统在向新的话语系统转型过程中发生的断裂，以及引起的震荡。从历史角度来说，一旦历史发生某种程度的断裂之后就会出现一种较长时段的震荡，而在此震荡之中，无论是封闭型的综合治理、还是开放型的局部输血，似乎都难以控制文化涣散力在整个社会发生全面的结构性弥漫的态势。那么，作为一种相对独立的文化系统，究竟依靠什么来修复这种文化言路的断裂呢？又如何通过巧妙的手段来创造新的文化语境呢？我想，这对于当年的杨荫浏、李元庆，或者前任黄翔鹏，还有您本人，都是无法回避的极其现实的问题。其实，中国自上个世纪末以来，谁都不可能逃脱中西关系的纠缠与羁绊，无论是杨荫浏、李元庆、黄翔鹏和您，几乎都或多或少、自觉不自觉地接受感染过西方文化的影响，那么作为一个小小的科研单位，又是如何在此“断裂→震荡→修复”的过程中尽可能持守自己的呢？

● **乔建中——**

这个问题很尖锐，确实我们都无法回避，也都有自己的处理方式。但总的说起来还是依靠我们这个所的优良传统，注重资料建设与人才培养，坚持开放政策与自身完善。至于说到个人，因为不同时代的人有不同的文化背景，加上个人的天赋，自然也就有了各自的方略。就拿杨荫浏先生来说，我觉得有人对他作这样

的评价是符合他这个人的，就是说他起到了一个中西、古今关系之间的桥梁作用，另外就要说到他这个人的天赋禀性，我一直很敬佩他老在晚年的《三律考》中是如此天才地将纯律、三分损益律、平均律这三种不同的律制进行比较，从中不仅可见他的资料功力与严密逻辑，同时也可深深感受到他的非“国粹”胸怀。再拿黄翔鹏先生来说，虽然他作为杨荫浏先生的嫡传弟子，但他并没有在老师的道路上亦步亦趋，而是以“身入古墓，心在人间”的精神作鉴，在根本上发扬了杨先生的传统，努力诉诸于新发现的文史资料，从更深的层次上、在依靠更为充分的论据的前提下，来探索中国音乐的理论体系。说到我自己，自然无法与他们相比。我承认自己受西方文化的影响很多，但我从不拒绝吸收一切有用的东西，从某种角度讲我并不认同所谓“批判地吸收”这种提法，而且总是对它有所怀疑。因为如果你完全按照它的说法，既然是以批判去吸收，那么就自然把自己置放在一个与之对立的立场上，这样的话还怎么能够去有效地吸收呢？因此，我想你刚才说的文化言路的断裂以至震荡，也许问题就出在“对立”这一环节上。而从这一点上讲，我正是在从新阅读本所的历史的时候欣喜地发现，四十年前老一辈学者在立所之则中一开始就注入了开放的机制。因此回过来纵观80年代之所以有这么大的发展，我以为主要也是开放机制强烈作用的缘故，再加上应着新时期与之完全合拍的脉搏真是更加得心应手了。具体而言，80年代我们正是依靠“开放机制”实现了这样两个转换——人员结构的转换与学科格局的转换。从人员结构方面讲，我们比较顺利地完成了新老交接，而且这次换代比较良性，也许从年龄差异上讲我们这几届硕士研究生与即将离退休的老一辈学者之间的差距还不算太大，因此也就比较便于结构上的衔接了。从学科格局方面讲，新兴学科出乎意料并没有象外界其他门类学科那样与传统的学科发生重大剧烈的冲突，相反却也是在比较良性的情况下实现了不同学科之间的接续与相互的渗透，并形成了一些交叉性的边缘学科，逐渐显露了自己的优势，如音乐社会学、音乐民俗学、音乐文化人类学、音乐

图像学、音乐考古学、音乐科技实验等等，其结果当然是大大地扩大了我们原有的学术视野。

● **韩锺恩——**

我很意外，您用“对立”这样一个关键术语就把我这个近乎挑剔、且带有挑衅性的偶然性难题纳入到了您的历史逻辑语境之中，一下子仿佛就是必然的了。谢谢您在回答我的问题的同时也为我打开了一条新的思路。一般来说，我的思路更倾向于相信个人的历史作用，就在您刚才的解答时我就总在想，要是没有杨荫浏，音乐研究所会不会推迟数年成立？要是没有黄翔鹏，音乐研究所凭借什么走向世界论坛？接着要是没有你们这个班子，在当下经济大潮与流行文化的冲击下音乐研究所是否能够继续自在？也许，在我的深度叙事模式上依然留有“英雄时代”的某些痕迹，因为我从不相信没有“人”的参与，自然世界就会自然而然地转换成人文世界。当然我也不相信没有“个人”的拥有，人文世界就会独立自在于自然世界之中。请您原谅我“咩咩”出了这些与此仿佛无直接关联性的“白日梦呓”。现在能否再说一点我们音乐研究所这四十年来对中国音乐学界的主要贡献。

● **乔建中——**

我并不认为你刚才的“白日梦呓”是纯粹游戏似的天马行空、恣肆汪洋。在许多方面我也是这么想的，只不过我们因年龄不同、行当有异，所进行内在思维的话语方式不一而已。我认为既有人文世界，人的因素就是根本的。大家说政策是保障、人才是根本，不就是这个意思吗？譬如说，这四十年来未必任何时候的政策对我们来说都是有保障的，有时恰恰正是一种负面的“保障”，“文化大革命”的破坏、极“左”思潮的影响，哪有政策可言？就更谈不上保障了。但我们还是在不断地发展，靠的是什么呢？不就是人吗？不就是一个一个十分具体的有血有肉有健全思维能力与独立人格的人吗？

● **韩锺恩——**

非常抱歉，我的话使您过于激动了。

● **乔建中——**

不，正相反，我要谢谢你，我已经很长时间没这么激动了。逝者如斯，前辈们去了，留下那么多的传统珍品，谢谢你用“生不逢时”来为我开脱，可我还是要自责我们这些不孝之晚辈，有时竟如此丧失辨认识别自己所占有的珍贵遗产之能力，更有甚者还时常捧着金饭碗去要饭，真是悲哀呀！……当然话说回来，前辈们为我们铺路就是要让我们能够继续走下去，而绝不是为了让我们在这条现成的路上随便走走享受享受。所以每当我看着前辈们为我们留下那么多有形无形的国宝时，又总是会产生一种欣喜，既然他们能做到，我们也就有可能做到，而且应该做得更好。因为我们都是凡人，因为相比而言他们已经为我们做了大量的准备，因此我们比他们应该更加富有。

说到这四十年来我们所做的事情，我想主要是这样几个方面——

一、资料的积累。建所之前，有关音乐学的资料积累很少，而且多为散见状态。就此，我们的创始人着眼整体，把资料工作当做学术工作来做。现在想起来这是多么富有远见的举措啊！由此我想到，也许对任何一个科研单位来说，资料就是其立所之根。在50年代的积累期进行的几十次采录，由于当时传统音乐的生态很好，即保持着非常自然的传播状态，使我们有机会接触到象瞎子阿炳等一批杰出的民间艺术家。另外，还得到了许多有识之士的慷慨捐赠，比如象京剧艺术大师梅兰芳、程砚秋就向我们所赠送了一批乐器，还有音乐家盛家伦将自己的私家藏书二万多册赠送给了我们，不知你有没有注意到我们资料室为置放盛家伦藏书专门辟出一个空间而建立的“盛库”。因此现在看来，当时我们所的资料收集已经是全方位的了，包括乐谱、文献、图片、乐器都收集，而不偏废一方。到了80年代，我们又一次依照传统的方式下去采录，象花儿、广东音乐、福建南音、山西佛道乐、河北冀中管乐、瑶族音乐、黄河音乐考察等等；同时也录制了一批较大规模的汇演资料。这与50年代正好是形成了一种互映，我想这不仅

是对前辈的一种继承，同时也是对他们的一种回应。

二、人才的集聚与培养。如果说资料积累是立所之根，那么这就是立所之本了。四十年来我们音乐研究所一共形成了三支队伍，第一支是研究队伍。如同资料积累一样，研究队伍的形成也是逐渐积累起来的，如果从杨荫浏先生开始算起到你们这一批人，无论从年龄结构还是知识结构看，大致也可以分成五代。这五代人除了有一定的师承关系以外，在学术上也是有衔接的。这四十年来，我们所在培养人才方面几乎已形成了这样一种传统，就是把具体的个人放在实际的学术作业中去进行再培养，也就是让大家在接受专业学院的训练之后在研究所这个新的专业基地中进行再度训练。实践证明这是通过实际操作延续强化成才张力的一个很好的途径。

● **韩锺恩——**

很抱歉，我打断您一下。我想在此插一个关于分工与社会职业身份危机的问题。因为您刚才提到人才的集聚与培养问题，我就自然想到我们在学校里接受教育之后的结果往往只是一种半成品，如果在实际工作中不根据实际情况积极地加以调整、甚至转换，那说得不中听就很可能沦为一个次品。由此我觉得，无论是在专业学院接受正规教育训练，还是步入社会经受再度教育训练，说到底就是一个人的不断选择的问题。说起来，也许我们现行的教育体制还是过于注重个人的受制约与被局限，也过分强调对社会的承诺，从而忽视了个人的天赋条件何以与之契合，这其实也就是对人自我的一种消解与拆除。问题再深入一步讲，就是社会职业分工作为人类文明进步的一大标志，一旦过度极端化之后就会加剧人自身的社会职业身份危机。勿庸置疑，社会职业分工是人类社会走向成熟的一个重大标记。就拿知识分子文化来说，由于人文化替代自然文化的历史分岔、由于现代工业文明成为当代文明主潮的文化截流，在社会职业分工及其专门化惯性能量的驱动下，由知识分子这一社会职业分工集团所标示的“人工智能输出”已呈现出某种因分工过度而导致的极度疲劳；尽管知识分子

文化已经成为一种具有独立作业能力的自在文化，但是其社会职业身份危机已经来临，并难以摆脱。具体而言，专业分工所设置的职业樊篱已使得原先相对整一的知识结构被切割，知识分布的密集型格局又使得原先相对集中的理想布局被涣散。就拿吾辈与前辈相比，通常的可操作性领域不正在越来越显示出某种萎缩的状态吗？似乎接受的专业教育程度越高、接受的专门训练周期越长，局限性就越大。说句不正经的话，就好象“文化大革命”中流行的一个荒唐口号“知识越多越反动”，我看这似乎正与“知识越多越局限”在深度叙事模式上是同构、同态的。由此我也想到您刚才说到的五代人，他们的深度叙事模式是否也已经随着社会职业身份危机的产生而得到了换代转型呢？因此，我觉得您刚才讲的关于在实际工作中再度延续强化教育训练的惯性是很有见地的，也许这种方式对人的长期稳定的发展会在一定程度上起到积极作用，同时也可能会在一定程度上缓解乃至消除社会职业分工带来的社会职业身份危机。

● **乔建中——**

是这样的。尽管我们所这四十年来所形成的很多传统，使得一部分研究人员已耐得住寂寞，即不管什么样的学术背景、文化前提，都能保持其默默工作、积极参与的态度。但也不可忽视，随着社会职业分工的愈益条块分割，不同类型的“小圈子”也正在呈现出某种互不往来的趋势，这确实是值得注意的倾向。当然，从历史的角度看，在现代社会这样的大背景下出现专门化的倾向也有其合理性。全面地看，通才与专才各有所长，不能一概而论。在当今社会职业分工已发展到如此细微的条件下，再要想出现杨荫浏先生辈这样的通才确实也是不现实的。况且80年代以来，我们与社会上的其他单位一样，也在接受着整体的挑战，即面临着人员换代、知识转型的问题。现在的问题是，如何在新的历史条件下建构起新的学术氛围？我的想法还是，一方面借助我们本身的自生机制（开放性）来应付挑战，另一方面则是在尽可能宽阔的文史哲背景下来实现各自的专门化，然后通过不同类别的专才来

进行协同作业。这样，既能接续原来的传统，又能开拓新的天地。因此，不管是因过度分工出现的分割状态、还是因知识密集出现的淤积状态，我认为只要真正做到以上所说的不同类别专才的协同作业，那么你所提到的危机现实也许是可以得到部分缓解的，而所谓“社会职业身份危机”的意义也是可以得到转换的。

回到我刚才的话题。在人才集聚与培养方面，我们所的第二支队伍就是资料队伍。他们在采购编目、图片收集、录音技术、音响档案四方面构成了一个较为完整的资料库模式。他们每个人相对地立足于固定岗位上，这些年来确实是出了一批行家里手。他们不只是被动地在保存资料，而是积极参与，出了不少成果。我可以这样讲，音乐研究所50%以上的科研成果都是与资料人员的辛勤工作直接相关的。因此在我们所出的很多成果中，一般都具有双重的价值，那就是在资料性与学术性之间几乎是没有界线的。我们所的第三支队伍是带有泛化意义的专业队伍，那就是长期以来与我们保持良好合作关系、具有某种恒定意义的所外同行朋友。从50年代开始，他们就参与了我们所的建设。有的是与本所的人员共同外出，有的是我们请进来的专家。象50年代编《民族音乐概论》、《中国近现代音乐史纲要》时，就有杨匡民、武俊达、周畅、冯亚兰、王凤贤、崔其焜、赵宋光、汪毓和、冯文慈、高士杰、杨溉诚、耿生廉、孙继南、易人、方妙英、杨羽健、贾淑英、杨璀等人来所共同参与。到了80年代以后，这种情况则就更为普遍，许多项目都是如此。比如，《中国音乐文物大系》、《中国乐律学史》、《［当代/20世纪］中国音乐美学志述》、《中国音乐年鉴》补编（1949～1985)、《中国音乐词典》、《音乐百科词典》、《20世纪外国音乐家词典》等等，以及我们所主办的三本定期杂志（《中国音乐学》、《音乐学术信息》、《中国音乐年鉴》）也都是需要依靠所外的力量来共同成就的。另外，我们还设立了特约研究员制度，那更是把这种协作加以固定化、制度化的体现。可以这么说，音乐研究所这四十年来的发展主要就是依靠了这样三支队伍来实现的，他们之间是分工不分家，共同协作完成有关课题。光

就采录这一项说，他们就跑遍了大陆地区的三十个省市，现在想起来真是了不起。

值得一提的还有，在80年代之后，我们除了继续保持与大陆学者的广泛联系外，又把交流的领域扩大延伸到了港台地区及海外。如在这一时期中，与我们所有频繁联系的专家学者有，香港的费明仪、刘靖之、曹本冶、韦慈朋、陈守仁，台湾的许常惠、吕锤宽、梁铭越、张清治，美国的赵如兰、韩国镄、荣鸿曾、林萃青，日本的岸边成雄，英国的钟思弟、贝克威尔，荷兰的施聂姐，等等。通过与他们的联系与交流，使得我们音乐研究所的对外开放性更加明显，同时也增加了音乐研究所的国际知名度。借此机会，我也要向这些朋友们表示我的敬意与感谢！

在此，我还要特别提一下我们所的行政人员，很显然，上述成绩的取得完全是与他们的行政管理与后勤服务分不开的，借此机会我要向他们致以崇高的敬意！并表示我衷心的感谢！

三、研究工作。这一部分可说是我们音乐研究所所肩负的历史重任。应该说，通过资料的积累与人才的培养，其目的就是：通过总结音乐历史的发展规律来进行中国音乐的文化建设，我认为“建设”这两个字也可以说是我们研究所的灵魂。

● **韩锺恩**——

对不起，我再次打断您一下。从您所说的资料积累、人才培养、研究工作三大项，似乎就可以用“器、工、魂”三个字来加以概括，即资料积累系我们立所之根，人才培养系我们立所之本，研究工作系我们立所之魂。我想这三点也是任何一种工作或事业都离不开的。如同建筑一样，“器”就是有形的材料、“工”就是实际操作及其实力、“魂”就是何以成就的方案与无形的图式。

● **乔建中**——

对，我接受你这种说法。不同的是，我说的“魂”更多是指一种学风，我觉得学风是构成一个科研单位的灵魂。而我们所从建所以来，历任所长一直都在强调“务实”两字，同时把资料工作总是放在几乎首位的显著位置上。我想正是这两点一直在支撑

着我们所的发展。在此，我反复强调资料工作的重要性，目的也就是说，要从事研究工作就必须持续不断地感触活的资料，以便从活的资料中有所提取。为此，我常常想到杨荫浏先生“写一部有音乐的音乐史”这句话，并且每次想起总会有一种振聋发聩之感。另外在研究方式上，我们所四十年来一直也是坚持开放性、多样化的态势。其主要方式有：①个人攻关，②集体协作，③同仁合作。

至于说到已经取得的成果，这些年来我们涉及的领域相当广泛，比如古到对八千年前的河南舞阳贾湖骨笛的研测、带有考古性质的探源溯流、乐律学史的全面整理研究，与其他方面相比，这些领域可算做是我们所的强项；另外我们自 80 年代以来对当代音乐的研究也十分关注，除了发表一系列重要成果外，还经常走向社会参与实际的研究活动；在传统音乐的研究方面，我们是文人音乐与民间音乐同时并进，这方面也是我们的强项；在元理论建设方面，我们也有一定的建树，比如音乐美学，我们就比较注意发挥自身的特长，以求得与国内其他力量的互补；在外国音乐研究方面，虽然在资料与人力方面相比其他专业而言比较有限，但我们也是注意发挥自己的优势，主要进行专题史论的研究和学术信息的掌握。总之，我们的研究视野可以说是面对古今、中外、雅俗。

● **韩锺恩**——

我的感觉也是如此，通过近年来的开拓与发展，我们所的整体研究格局似乎已基本实现了古今的平衡、雅俗的平衡，然而在中外关系上当然还是以中为主，我想这也许正是我们所的特色所在。当然也不用讳言，我们在有些方面还比较弱，比如在专业音乐作品的分析研究方面（尤其是在技术阅读方面），我想如果远离了这一项，是很可能要拖住我们后腿的；同时也更应该防止出现没有音乐的音乐研究所。

● **乔建中**——

是这样的，这也是我这些年来一直在考虑的问题。就拿作品

研究来说，无论是作品的收集、整理，还是初步的研究都还做得相当不够。对此，我觉得也面临着一个人才的问题。此外我还想提一下的是，这些年来我们所十分重视对年青学者的鼓励与培养，在老一辈学者的指导与带动下，有些方面可以说目前在国内还是比较领先的，比如音乐考古、乐律学、宗教音乐研究、音乐社会学、音乐物理心理学等学科；甚至还出现了一些前沿性的课题，比如音乐文化人类学、音乐民俗学等等。当然我们也不能满足现状，因为在当今知识爆炸、信息弥漫的时代，一切都在频繁骤变，其更新的周期之短真是难以预料，所以一不注意就会被淘汰。因此，我希望我们研究所“不断接力”的优良传统能继续得到发扬光大。

另外，你刚才提到“没有音乐的音乐研究所”的忧虑，确实也是值得警惕的。我想始终不断地接触活的音乐应该是每个音乐学学者的立身之本，与你一样，我在此也作一个呼应与呼吁：让我们自觉地从纯粹的书斋中解放出来投入到活生生的音乐天地中去，真正实现古训“大乐与天地同和”的理想。

以上我所说的这三个方面，就算是这四十年来我们对整个中国音乐学界所做的一点努力吧！这三个方面归结起来就是两个字“建设”，就象我刚才说的，它是我们音乐研究所的灵魂之所在。这四十年来，除了“文化大革命”期间被迫停顿之外，我们这个“建设”的目标始终没有改变，并且正是在此目标的导引下不断地进行着自我的完善，从而不断地成熟起来。

● **韩锺恩——**

另外有一个新的问题不知您注意到没有？就现代类型的社会而言，人文意识形态已成为统制一个社会的主宰性世界观，即成为有文字记载以来历史的文化主体。无疑，处于这样一种社会，产生一种聚合型的意识形态就成为必然的了；进而，在这种“聚合型意识形态”的文化语境中，又必然会产生对社会进行最后价值规范与最高道德承诺的“国家意识形态”。作为文化艺术，固然可以在一定程度上远离经济基础与上层建设，但它毕竟在根本上仍然要对“国家意识形态”做出自己的历史承诺。因此，“文以载

道”之则，无论中外，在几千年的人类文明史上总是或多或少、或隐或显地有所体现，甚至在相当程度上操纵着历代文化当事人（案，尤其是人文知识分子）的历史姿态。从而使这一历史的人文现象渐而人本主体化，即似乎已由体外的文化物贮存而侵入体内进行生物性生成，以至于成为人文行为传承的必要程式。然而，在当今社会却普遍而广泛地出现了一种相反的情况，这就是人文意识形态的边缘化与滞后现象。由此，在当今社会中其实就存在着这样一对矛盾：一方面是，单元轴心化意识形态正在向多元边缘化意识形态位移，从而使传统意义上的主宰型意识形态相对地有所淡化，这样势必要对以往的方针有所调整，那么您觉得应采取什么样的策略？另一方面是，随着轴心化意识形态向边缘化意识形态的位移，必然出现人文滞后的现象，这样当然又可能会面临迷失学术导向、导致学术力度疲软、以至发生学术结构崩溃与学术根基滑坡的危险，那么对此您又将采取何种方略呢？

● **乔建中**——

这个问题又很尖锐，也很棘手，我想还是从我们音乐研究所的历史与现状来谈。说起来还是立所的“元约定”是可靠的、健康的。就拿50年代来说，当时的领导与大多数的所内同仁都已经把自己个人或集体的立足点放在学术本身，尽管现在看来未必是自觉的，但确实难能可贵。他们坚持内行领导，坚持自身的独立品格，而不轻易地受外界那种不正常非自然的社会思潮影响。这在总体上是完全符合本所立足“建设”这一宗旨的。那么到了80年代，我们全所上下几乎就更加自觉地把自己投向学术本身，自觉地排除各种不利于学术发展与文化建设的干扰，一心一意地关注着“音乐文化建设”以及资料与人才两翼。这也算是一个中心、两个基本点吧！你看，说出来竟是如此得简单单纯。为什么能做到这一点呢？我想，一方面是我们对前辈优秀传统的继承，即持守自己的独立人格；另一方面就是痛定思痛，积极吸取过去的历史教训。当然这种“告别幼稚、更趋成熟”也是有代价的，不过现在看起来值得，而这几年的现实也证明了这一点。我想，这个

事实虽然不可能完全回答你刚才的问题，但至少说明我们音乐研究所对此是已经有部分自觉的了。至于说我对此有什么进一步的策略或者方略，确实我很正视这个问题，但是具体的措施往往只有在具体问题发生时才能出现，但总的说来，我还是坚持和坚信一点，这就是始终把我们的工作基点置放在学术焦点上，始终把我们的力量投放在音乐文化建设之中。这也许就是我在面临具体问题时采取策略或者方略的基本出发点。

● **韩锺恩**——

其实，我也觉得这种变化并不可怕，也并非绝然矛盾。我想，只要我们自己的根基牢固，即使出现意识形态边缘化与人文滞后的现象，也可以借其力变其质。比如边缘化的过分离心就很容易进入前沿。至于说滞后的问题也不能说是一桩绝对的坏事情，有时不正可利用其相对的凝固来调整自己吗？由此，本来的另一个问题我现在觉得也好解决，那就是原先的深度模式被历史拆解而转换成了平面范型之后，个体或集体的自我格局如何重新加以分布？说得白一点就是，随着大众文化的大面积铺展，经典文化的空间日益窄小。那么在此情况下人文知识分子是否会蜕变沦落为平民知识分子呢?当然这里所谓平民知识分子只是一个比喻而已，绝没有贬义。听您刚才这么一说，我就把上面那个矛盾结构方式平行位移到这个问题上，发现是同样的道理。只要我们的学术基点与力量始终聚焦在一个中心，那么也就能变深度模式与平面范型的对立为互补；或者更为理想的是，通过深度人文叙事模式与平面自然意义范型的杂交来生成新的结构与功能。如此的话，人文知识分子与平民知识分子也就可望在新的历史文化条件下成就出新型的结构关系（案，并非人文知识分子向平民知识分子的转型，或者平民知识分子向人文知识分子的转型）。

● **乔建中**——

对，你的看法是反映出了一个方面。而我是从另一个角度来思考文化建设与经济建设的关系。自从进入90年代以来，尤其是近一年来随着计划经济向市场经济的机制转换以来，国家对文化

事业的投入（主要指经济方面）是逐年减少。这样一来我们所的生存危机就一下子突现了出来。想不到经济的冲击完全是以一种始所未料的面貌出现，现实的压迫感是越来越强。同时也经常使人感到巨大的心理压力。单就我个人而言，我是1988年10月20日正式接任黄翔鹏先生主持所务工作的。回想从1985年到1988年我和王宁一同志出任副所长参与所务工作的那段时间，真有“今不如昔”之感。那段时间正好是整个国家也处在发展的高峰，我们所也是蒸蒸日上。尽管在此阶段遇到了全所从未有过的换代，三分之一人员离退休，但是整个交接工作做得很好，在所内并没有因此引起太大的震荡。年龄结构改变了以后，四十、五十岁的人成了所里的主体力量，虽然曾经一度出现了学术上的真空状态，但由于当时人心齐，工作仍然很有起色，学术传统再度得到了接续。如果说我们所自成立以来，50年代是第一个高潮的话，那么无疑80年代的这一段时间可算作为第二个高潮。当时，黄翔鹏先生把“以资料工作为中心”和“开门办所”作为治所的宗旨（案，当然这两点在杨荫浏先生时期就已经非常强调，但黄翔鹏先生这次是把它们作为首要方针来加以特别强调的）。在此前提下，我们开了三大窗口，即创办了三本刊物《音乐学术信息》（内部双月刊）、《中国音乐学》（季刊）、《中国音乐年鉴》（年刊）；承担了国家级的科研项目《中国音乐文物大系》以及稍后一点的《中国乐律学史》等；每年开设学术讲座二十余次；对研究成果进行科学管理；在所内把单一的研究室管理向科研课题组过渡；1986年至今开办了六期音乐学读书研讨会；所内学术气氛十分浓厚。另外，继续与外界保持良好的协作联系，比如参与“华夏之声”音乐会及多种学术演出活动的组办，参与《中国民族音乐集成》、《中国民族音乐志书》的整理撰写与编审，与各地考古单位建立了经常而广泛的联络。

正是在此较为良好的条件下我接替黄翔鹏先生出任了所长。当时我的初衷也是“务实”这两个字，具体的想法是进一步开拓研究工作与资料工作的局面，使全所亲如一家，互相切磋、取长

补短。再往下去，就遇到了“1989事件”。虽然说这场风波对所内各个方面都有所影响，但总的说来从1989年到1991年这三年勉强还可以依赖良好时期建立起来的惯性开展工作。当然在此阶段除了政治上的影响外，经济上的影响也已开始明显。不料，到了1992年开始推行市场经济之后，以往的局面就一下子发生了逆转，危机感顿时骤增。看来这是整个文化艺术界（尤其是吃“皇粮”的单位）的普遍问题，因此我们音乐研究所也绝无例外。冷静地想一想，其实这不光是经费短缺带来的问题，我看最关键的是，在这种情况下人心的浮躁、担忧、困惑、焦灼。在此情况下，当然我个人的感受就更加强烈了。客观地说，市场经济对整个国家来说是应该的，而且也是必要、必然的，扩大来看这也是中国要想自立于世界、跨越“世纪线”的唯一出路。但是说实在的，这对我们这个小单位来说，它给我们带来的暂时冲击真是太大了，对此虽不敢说是绝后的，但至少可说是空前的。这种冲击不要说研究所的功能大受影响，甚至我经常担心真的哪一天发生结构性的断裂。为此我晚上多次被恶梦惊醒……

那么在此情况下到底怎么办呢？我的想法，一种是跟着整体社会的发展继续往前走，显然这带有很大的自发盲目性，但也许也是别无选择。再一个是坚固研究所以往已经建立起来的恒定惯性，伺机加以发展。基于后一种想法，我现在主要就是想借助1994年所庆四十周年的机会，使每个人都能对自我的价值进行一次再认。我相信这对我们今后的工作是有利无弊的。比如，我们要出版一套上下两册一百万字左右的研究文集，通过这就可以使大家对自己进行一次自我的检验；再比如，撰写一部所史（包括“大事记”），就可以把历史上发生的一切（不管是正面的肯定抑或负面的否定）记载下来，达到“前事不忘后事之师”的作用；还有，资料人员正在编辑的《中国艺术研究院音乐研究所馆藏中国音乐音响目录汇编》；同时，我们还将与有关单位合作共同组办一次国际性的古琴名琴名曲的鉴赏会，把我们研究所所收藏的六十余张不同年代（唐、宋、元、明、清及民国）的古琴与所外与会代表

携带的名琴集在一起，进行一次琴与曲的双重“雅集”，一方面通过鉴赏研讨来发扬光大我们传统的文化艺术，另一方面是想通过向社会的展示来呼吁有关方面的重视。总起来说，所庆四十周年的目的，一是为了对我们自己的历史作一小结，二是能让所有的在所人员通过对前辈业绩的了解来激发自己，三是对我们今后的发展进行一次带有长远探索性意义的研讨。

想到这些我内心总算还有一点安慰，但从总的心态来说仍然不是十分良好。近几个月来我经常独自在楼下很暗的、无人的书库中来回走着、左右看着、上下找着，仿佛有形的资料不见了，究竟找什么呢？终于我发现我是在觅宝，是在寻找无形的前辈踪迹，是在与他们交谈。我明白看得见的东西固然可贵，但那些无形的踪迹与前辈似乎责备的目光、语态更值得珍惜。我有时感到很凄凉，不知道是因为怀旧、还是因为今后不知道怎么办？但我相信学术是永恒的，只要有人去做，就一定不会是白费的，只要我们能够在前人的基础上稍稍推进一步，那就算是对得起历史了。唯一的办法就是用默默的精神与烫烫的心血去琢磨、去溶解。

● **韩锺恩**——

您的这番话使我很受感动，这使我想起多年来在我们音乐研究所的一段带有神奇色彩的传说，那就是在我们古代音乐文化陈列室万籁俱静时常常发出的一种神秘之声……我想不管这是不是事实，但也许正是一种历史的遗音，时而象远古的天问，时而象当下的离骚，它似乎在宣叙遥远的乐律，又仿佛在咏叹未来的音型……因此，我十分理解您此刻的心情，也非常理解您这些年的苦心。我想一个经历了百年孤独的民族尚且可以再生，那么我们研究所不才被经济大潮遗忘了几年吗？不还有九十多年吗？中国知识分子陪得起！我们的先哲、仁人志士尚且能陪民族受苦、替历史受难，那么我们研究所不才刚刚进入“炼狱”？不还有一个“地狱”等着吗？中国知识分子耐得住！作为一个学界晚辈，也许我没有资格对此过多地说三道四，在此仅允许我借用一句格言“愤怒出诗人”来作一排比自言：“孤独出学人”。

● **乔建中——**

谢谢你对我的理解！借此机会我还想谈一点。面对社会的冲击，人心确实很不稳定。但我最担心的是，人们在这样的状态下极容易对个人自我存在价值的评估产生错位与误解。80 年代当人们否定了以往蔑视人本主体性之后、从新肯定了个人的存在价值时，我曾经由衷地欣喜过。但我现在更多的却是看到了另外一方面，那就是某些个人的东西一旦张扬过度就会出来抑制个人真正的积极因素,并会大大地损害其他个人乃至损害整体的健康发展。比如私欲横流、贱卖人格。也许我有时过于天真，是否我们所在 50 年代中所建立起来的某些具有灵魂性的东西能够从新回来支配我们呢？当年音乐研究所如同繁星系的整体运作现在是再也找不到了，何日君再来？何时再复原？这是我内心经常的呼唤。当然这可能仅仅是一种理想而已，因为凡人无法左右这一切。但是我有信心，因为前辈们不也是凡人吗？他们既然能做，为什么我们后来者不能做呢？

● **韩锺恩——**

说到这，倒也使我想起，这种现象的产生其实并不奇怪。我相信缘份，有些预定先成了的东西往后去是很难改变的。俗话说“天机不可泄漏”，可见个人私利也是有限的；另外一种说法是“真理不可辱。”既然如此，那么对那种缺格的个人来说，也许他就根本没有什么“天机”可言，也根本没有什么“真理”可求，于是得志一时必然会失利一世。我最近也常在想，“事情、事情”现在在某些人的行为过程中往往是被分离了的，常常是为了“得事”而以“失情”为代价，真是不可思议！为此我就自问：是不是我们自己太天真幼稚了？说句笑话，现在我一碰到一些费解的事与情，或一遇到一些难以分辨的是与非，就只好自觉又自动地下降自己的真实年龄身份，无奈地学用孩子的思维方式去判断或解答这是“好人”、还是“坏人”？

● **乔建中——**

你的说法有点幽默，但也带着苦涩。我想，无可奈何也罢、麻

木不仁也罢，关键还是多从自己做起。我的做法是，一方面呼吁社会重视我们这块宝地，另一方面要靠我们自我拯救。对前者，也许我们不能期望太高。但对后者，则就全靠我们自己了。我的具体做法是，首先要建立自信，要充分利用我们所处的环境价值。其次借助社会赞助来搞一个具有长远意义的基金会，对此，我想通过请用我们所的创始人杨荫浏先生在国内外的学术威望来寻求新型的“恩主”，建立一个“杨荫浏音乐学研究基金会”，然后在具备一定实力的前提下鼓励所内外学人进行资料的收集整理与课题的开发研究。这件事情目前已得到圈内同仁的积极响应，在此再次深表谢意！从表现上看或按短期效应判断，这事情好象只是一种外援的形式，但从长远的效益深入一步看，则原始投入必然会象滚雪球一样越滚越大，并且我感到以后它的作用也会越来越大，甚至最终会成为支撑音乐研究所生存的主力。我想只有到了那个时候，音乐研究所才算是真正地实现了自立、自养与自生，也才算是真正地成熟了起来。我是从1991年开始萌生此念的，现在经过了一年多的准备已经启动了，算是进入了筹备阶段，我期待得到更多人的响应。说起来环境也是人创造的，尽管在经济大潮中我们在实体方面是一无所有，但我想既然人是有精神的，那就依靠理想来支撑吧！当然说说容易做起来就难，因此，哪怕是再好的理想也不是那么容易就能支撑住现实的。现实很残酷，有时就象是有意要为难你似的，比如你越是想去实现一件事就越是感到有责任让它实现，可现实往往就会使你越想实现就越是要碰壁。有时真是很无奈！再比如对所里资料的整理，其实要做的事情很多，但是现在都给搅乱了，如何使它重显价值呢？常常有一种渺茫的感觉。深入一步想，我认为现在表面的问题似乎是钱，但实质上我看还是一个体制的问题。总之，我看这两方面的问题既是对眼前的障碍，又是对长远的羁绊。究竟如何闯关呢？我也不知道！

● **韩锺恩——**

哎，说到这个，我不妨送您三个字，这是我在1986年访问日本时看到的一帧条幅，叫做“心无累”。当时就感到很有意思，打

那以后一直成为我自勉的一个“座右铭”。我想这并非是一句消极无为的劝世良言，也不象是一句戏谑揶揄的俗人俚语，我是把它当做是一声“道音”。心中没有负担，还有什么事情做不成的呢？当然钱和体制，对我们这些人来说都是身外之物，但对您来说却不是这样，因为它们与您的日常具体操作与运作是直接相关的。为此，我再送您一句话，这是前些日子我在与一位学界同仁的学术通信对话中与之互勉的，叫做“有道则道，无道亦道”，意思就是有道理我们就言说，无道路我们就行走。我想这也许就是“真道”，即“道”之“真格”。而通俗的说法也许就叫做“话是人说出来的，路是人走出来的”。

● **乔建中——**

谢谢你的赠言！相比而言，我自己认为我这个人还是比较乐观的。就眼前的事来说，我也学前辈的样子，现在仍然准备从资料与人才这两方面着手，因为我觉得我们所在这方面的潜力还是最大的，况且这方面要做的事也很多。这个事情不知你有什么见解！反正我自己经过这些年的实际工作，是越来越感到资料工作在整个研究工作中的首位重要性。我想如果大家都有此共识的话，我倒有一个大胆的设想，就是顺应90年代学科建设的趋势，及时转换业务部门的机制，把音乐研究所转换为真正具有国家级水平的、足以代表中华民族音乐文化的“中国音乐资料研究中心”。我想这也许正是我们音乐研究所今后的一条最好的出路，或者说是我们音乐研究所的一个未来模式。其内涵就是不再延续现有的资料、研究分立式的条块分割，而是把它们合起来协同作业，现有的研究人员都来担负领衔整理资料的任务，然后在真正扎实的资料工作的基础上再搞研究。我想如果这个设想能够真正实现的话，我们的存在价值才会被社会所认可，也许这是我们音乐研究所在本世纪最后一个年代的最后一次良性的机遇，也是我们音乐研究所最具重生意义的一次重大突变。

● **韩锺恩——**

您的这席话使我很受感动！我对您的如此设想也十分感兴趣。

说实在的，我对自己的各种有限能力也有过一个估计，相对而言似乎思辨器官略微发达一些。其实，原来我对资料工作并不感兴趣，大概是我这几年编撰《中国音乐年鉴》的缘故，现在渐渐地对资料的开发发生了浓厚的兴趣。因此从1990年起我就在《中国音乐年鉴》编辑部内部搞起了一个微型的资料库；之后，1991年我又在《中国音乐年鉴》第二届学术研讨会上提出了“中国音乐学的高文化开发与硅谷岛构想”（案，“硅谷”是美国高新科学技术开发园区的代名词，在此借用以表达音乐的高文化开发），其表层涵义虽仅限于对学术课题与研究人才的开发这一端，但其深层涵义则也是包容有资料建设这一端的。今天您既然如此坦率地谈了这个设想，那么我也凑个热闹表示一下我愿意呼应的态度。进一步说，如果您决定放出这匹“野马”（因为它并不好驯服）的话，那么《中国音乐年鉴》资料库就一定“先马而走”，积极参与此项“世纪末工程”的前期实验与方案策划。至于研究人员领衔“入库”，更是这项工程得以成功的关键之所在，这不仅能够比较顺利地完成对相对自然的资料进行人文化的高水平加工，而且也可望实现学术资料率先进入学术市场的目标。

另外，从音乐文化的自身建设来说，大的方面我感到无非是这三个，这就是基础建设、思想建设、学科建设，我想这三个方面就是我们在1990年的对话（案，指赵宋光、乔建中、韩锺恩《“集成后”意向“跨世纪”准备》，载《人民音乐》1990年第6期）中提到的，现在依然适用。如果要把它具体化到我们音乐研究所的话，也许“基础建设”指的就是资料中心的建立与人才集团的成就，“思想建设”就是要注重自立自强、图新图变的独立品格，而“学科建设”就是要成就起不断滚动发展的自生机制；再加上继续不断地加强与外界的联系，形成尽可能健全的新型“学术共同体”，从而在一种“无形学院”的氛围中成就起社会组织变化与科学知识增长的互动机制。

还有，就象我曾经在1990年第4期《黄钟》上发表的《第三“中国音乐学”界及其“历史选择”》中所说的，要在“中性突

变”的过程中不断地完善自己，把“改过自新”作为自我崇尚、历史自界的最后规范取向与最后价值承诺，从而使“在传统范围以内打破传统”（马克思语）的历史文本真正地获得当下的诠释。

● **乔建中**——

谢谢你的支持！四十年了，不管是阳光明媚、还是风风雨雨，既然我们已经在此立足就绝不后悔！

可以告慰前人的是我们还在。

可以告诉后人的是我们将从新开始。

我想，我们中国艺术研究院音乐研究所这四十年的历史，就是这么一段不断寻根、不断治本、不断显魂的历史！

● **韩锺恩**——

好！我们就把“寻根·治本·显魂”这六个字作为这篇对话录的标题。

【1993 年 8 月 28 日整理/北京
1993 年 9 月 26 日定稿/北京】

如何在文化市场竞争之中作出长远、明智的决策

——广东珠江音像出版社副总经理吴剑铭采访报告

● 编辑部记者

吴剑铭，男，1953年生于上海市，1972年加入中国人民解放军海军，曾任战士、图书管理员、俱乐部主任等职，在此期间曾创作许多富有海军特色的歌曲和舞蹈音乐，并在部队演出和传唱。从1978年起，先后在安徽《乐坛》、四川《四川音乐》、《音乐世界》、辽宁《音乐生活》等音乐刊物和一些省、市的报刊发表音乐文稿多篇。1983年转业到地方工作，曾任江西九江市直属机关党委宣传科科员、副科长等职。1985年起，系统接受马列主义理论教育，获大专学历。1988年调广东惠州音像出版社工作，任编辑室主任、社长助理。1991年调广东珠江音像出版社工作、任编辑室主任、副总经理。从1988年起，先后编辑出版了通俗轻音乐系列

《音乐极品》、民族音乐系列《中国传统乐器名家名曲》等一批歌曲、音乐节目，并发现和培养了杨钰莹、原嘉等青年歌手，收到了较好的社会效益和经济效益。

在高文化开发与大众文化发烧点之间，用什么样的杠杆来施行倾斜？带着这个问题，记者于1993年3月20日下午前往北京燕京饭店拜访了正在那里下榻的广东珠江音像出版社副总经理吴剑铭先生，请他就此问题谈谈看法。意外的是，吴先生与我均为沪籍、而现又都是漂徙南北一方的游子，乡音一触、无拘无束，投机之余似乎还有不尽之言。现记录如下（已经本人审阅）。

记　者：请吴先生谈谈贵社的概况。

吴剑铭：本社地处广东佛山，原称佛山珠江音像出版公司，1982年成立。当时仅有复录加工权，自1989年之后才获出版权。现称广东珠江音像出版社。全社共80多人，主要有生产、编辑、发行几个部门，在全国的销售网点约200多个。本社1992年的产值约1500万元，利税约150万元；共出音带30个编号、像带20多个编号。现有固定资产约1500万元。今年又买了五亩地，打算盖一座九层的标准厂房；最近又与台湾有关企业签约合资兴建CD生产线，总投资约人民币2000万元。这样的话，在国内大概可以达到中上等水平。

记　者：请您谈谈贵社在经营方面的特点。

吴剑铭：音像出版业与文字出版业不同。相比而言，后者规范，而前者由于起步晚，基础薄弱，文化素质也参差不齐。针对这样一种现实，我们觉得，首先企业的主要决策人要有明确的办社宗旨。就是说要明确自己在社会上应扮演一个什么样的角色？虽然目前市场经济的迅速发展已经在一定程度上改变了原有的文化生活格局，但作为一个文化企业，在当前这种形势下，尤其不能光追求经济效益，而要把眼光放远些，多搞积累，把自己的重心

向文化建设这一端倾斜。其次，在追求经济效益的同时，要保持清醒的头脑，切不要去做千军万马都过独木桥的傻事，说白了就是不要去凑热闹。要做到“人无我有，人有我新”。其实目前音像市场很乱，除了要有严格的管理之外（管理仅仅是外因），更要有法律意识，也就是说要善于运用法律来保护自己。

记　者：我对您的看法也有同感，我想一个文化企业如果能真正做到这些是一定会得到很好的发展的。

吴剑铭：说到发展，目前本社在国内还只是达到中等水平，但我们会加倍地去努力。我们的目标是争取在三年之内进入有较强实力的出版社行列，即年产值2000万元以上、年利税250万元以上、固定资产3000万元以上；同时要有一批自己的长销、特色节目。比如我们已经出版发行、并还正在编辑的三大系列（其中包括：民乐系列15盒、流行音乐艺术化系列10盒、外国古典通俗音乐引进版系列10盒），另外我们佛山作为粤曲的发源地也将以粤曲作为自己的长销、特色节目。我想，只要不断积累自己的保留节目就可以在文化市场上保持立足之地。相反，如果没有有特色的“家底”坐镇就会被其他企业所淘汰，甚至会被违法的假冒产品所冲垮。这是很残酷的，但却是事实，别无选择。

记　者：您对这些问题的见解很有见地。最后再请谈谈流行音乐艺术化的问题。

吴剑铭：我觉得流行音乐作为一个音乐种类或样式是无可非议的。但客观地说，它的生命力相对而言较短，或者说其周期性很短。当然这也不是主要的，关键在于其内部构成如何，我想一个音乐种类或样式俗不俗，并不取决于形式，而取决于它的内容。也就是说只要它的内部构成具有很强的意识指向与力度，同样也可以获得很强的生命力。比如，欧洲三大通俗乐队（曼托·凡尼、保尔·莫里亚、詹姆斯·拉斯特）所录制的音响制品，之所以能经久不衰一再再版，就是因为其作品的内部构成具有强有力的意识指向与力度。因此，我觉得通俗音乐的艺术化就是实现再版的关键之所在。当然话说回来，在考虑通俗音乐艺术化的同时也要

考虑艺术音乐的通俗化问题，这是两个相辅相成、彼此支撑的问题，不能扬此抑彼。我们之所以搞上述三大系列的目的也就在于此。因为一个文化企业绝不能光顾眼前的短期效益，而应该具备长远的眼光，我相信这是明智的决策。

记　者：谢谢您接受我的采访！相信《中国音乐年鉴》与贵社在今后将会有更广泛的合作前景。

星海乐器　名扬四海

——北京星海乐器联合公司系列简介之一

● **编辑部记者**

北京星海乐器联合公司是全国规模最大的乐器制造联合公司，以品种系列齐全而著称于世；是全国乐器出口创汇的主要基地；所属企业生产的钢琴、管乐器、民族乐器、打击乐器及各种拉弦乐器均以人民音乐家冼星海的名字命名。星海牌乐器在国内外享有很高的声誉，产品出口40多个国家和地区。主要产品多次荣获国际金奖、国家银质奖、轻工业部和北京市优质产品奖。

近年来，在改革开放的大潮中，为了适应经济发展和国内外对产品的需求，全公司各企业相继立项进行技术改造。引进国际先进技术和国际一流装备，大大提高了乐器制造工艺水平和产品质量。新产品开发也取得了重大进展，

实现了新型产品的系列化。

本部从今年起，将分期报导星海联合公司的生产情况。本期首先介绍该公司的“龙头”单位——北京钢琴厂。

北京钢琴厂，座落在北京市朝阳区黄木场。厂区宽阔，环境幽雅。已有四十三年历史。早在1952年，这个厂生产的钢琴就开始出口。1959年曾为人民大会堂特制了一架15英尺大型三角钢琴，引起世人瞩目。星海钢琴由于选材精良，音色丰润，音质淳厚，音准稳定而在国内外获得良好声誉。成为用户的首选商品。在历次全国评比中，星海钢琴均名列前茅。1979年被评为轻工业部优质产品；1985年荣获国际工艺金奖；1992年获国际质量金奖。

进入80年代，北京钢琴厂在国家和北京市有关方面支持下，坚持走科技兴厂之路，进行了较大规模的技术改造。引进国际先进技术和装备，已形成全套现代化设备和国际一流的生产线。

1989年北京钢琴厂聘请德国钢琴制造专家劳瑟·切尔先生担任总工程师。他主持开发了完整的系列新型钢琴。他们运用国际先进设计，在关键工序采用国际最新工艺，使新型钢琴具有优异的声学品质和较强的表现力；提高了原有钢琴的档次。既有欧洲钢琴的传统特色，又具有现代流派创新风格；是集科技艺术于一体的高档次的工艺品。为此，星海钢琴多次荣获部、市优秀产品奖，轻工业出口产品银质奖，商业部颁发了最畅销产品金桥奖。北京钢琴厂已被列为科技先导型企业。

目前，北京钢琴厂正在全面贯彻国务院关于全民所有制工业企业转换经营机制条例。以“三资”企业为突破口，加速企业的转轨变型；大力发展外向型经济；优化企业结构，发展企业集团，建立起适应市场经济运行机制的新体制；不断增强企业自主发展和经营实力；使企业的增长速度、经济效益、发展后劲再跃上一个新台阶。

1993年，北京钢琴厂将生产各式钢琴18,000架。包括新开发

的125型新琴在内，新型琴将占10,000台以上；新三角钢琴生产车间也将在年内竣工投产。

1993年，北京钢琴厂将成立五个合资公司；并以积极稳重的步伐筹建乐器集团公司。

跟踪报导：提高文化品位的关键在于健全人文品格

●《中国音乐年鉴》编辑部

案，本书编辑部自1991卷发表《强化学术规范·完善学术品格——关于学术成果发表中若干问题的对话》之后，继续跟踪与此相关的问题。看来，这类问题不仅事关音乐成果如何传播，而且还与整个音乐文化建设有密切的关联性。于是，我们假本卷作跟踪报导，并通过有关事件触及当事人，以求作者、编者、读者之间形成更加良好的关系。

● **记者——**

前一段时间，我在《音乐周报》1992年10月16日（总452号，第1版、第2版）与《人民音乐》1992年第11期（总第326期，第44页～第45页）上分别看到，中华民族文化促进

会将主办［20世纪华人音乐经典］演出以及曲目提名的消息。不知您是否注意到，其中的曲目体裁比例、创作时段比重、评选的权威性等等问题?

● **编者——**

我看到了这一消息的有关报导。从个人感情上来说，是又兴奋又失望，心理上很复杂。首先，中华民族文化促进会能举办如此大型的音乐展演活动实属壮举，而且是值得庆幸的。因为这不仅对20世纪所有的华人音乐家来说是很令人兴奋的，而且对世界音乐文化来说也是很有影响力的。然而，就音乐论坛的发表方式之特殊性而言，似乎更应考虑通过现场展示作品的实际效果与价值。根据这个特点，我个人感觉现在这个“菜单”在总体比例上是失调的。首先，是不同表演形式与不同体裁比例的失重。撇开作品的审美价值光就其实际的现场操作难度而言，我想应该是独唱（奏）形式的单位时值比重小于合唱（奏）形式，声乐体裁的比重小于器乐体裁。无疑，艺术展示的处境在当今社会经济进入市场机制成型的过程中是十分困难的，因此既然得到这么好的机遇却不能获得更全面、更集中的展示实在令人可惜。其次，我感到在时段比重上也是不平衡的，就大陆而言应该说其主要的成就是在1949年之后（尤其是在1978年之后），然而在此却没有得到很好的体现。我不知道是不是因为评选者仅仅是出于对某些历史人物的尊重、或其他原因而有意导致的某种倾斜。第三，从选出的曲目看，虽然其中的大多数作品是受到或曾经受到普遍欢迎的，为大众所熟悉的，但从专业音乐的角度看（尤其是创作方面），有些作品仅仅是体现了某个特定历史时期的社会意义、或仅仅具备内容上通俗、传播上流行的意义，而并非全是最具技术性、审美性价值的所谓经典作品。比如在歌剧方面近年来获国家［文华奖］的作品竟然没有一部入选；在管弦乐作品方面有的在国内外获大奖的作品也没有上榜。由此，仅从这份曲目单来看，给人的印象是似乎评选者对近年来国内的音乐创作十分不敏感，至少所显示出的标准已过于老化。诸如此类，不得不使人对这一评选的

权威性产生怀疑。最近在《人民音乐》1993年第2期（总第329期，第18页～第20页）上又看到署名汪毓和的文章《迎接华人音乐的春天——为“20世纪华人音乐经典”曲目发布而写》，对评选过程及其有关问题作了几点补充说明，我感觉还是缺乏充足理由的，比如用“两头小、中间大”的比喻来解释不同历史阶段在曲目上的比重关系，这似乎在理论逻辑上也是苍白无力的。当然，从附录中的评选专家结构看，还是有一定代表性的，但如果拿评选结果与之相比，总觉得在其背后似乎有一种潜在的非音乐的标准在左右。总而言之，就我个人来说是很不满意，同时确实也听到不少作曲家的非议，基本意思也是如此。于是，心情就更加矛盾，对长期奢望发生的事果然将要发生当然是可喜的，但一旦觉得即将发生的事又如此不尽人意真感到十分可惜。因此从总体而言，不客气地说，这次貌似轰轰烈烈的评选演出活动，其实在一定程度上是带有“误读”与“误导”性质的。

● **记者——**

刚才说到文化市场与经济市场的关系，我也在想，随着经济市场的不断拓展，今后的文化市场又会面临一种什么样的局面？

● **编者——**

我想，随着经济市场的不断拓展，文化市场也必然会面临如何与之调整合适关系的问题。但有一点可以肯定，这两种市场的性质完全不同、甚至相悖。因为经济市场（自由竞争律）的关键是实用商品（优胜劣汰），而文化市场则与之不同，更多靠的是自由选择律，因而这种选择的标准一般是非实用的，因为人们的文化消费往往是超功利的。如果我们无视这一特点而硬把艺术的生产与消费关系也纳入自由竞争机制之中的话，就可能会导致艺术创造与审美接受的大幅度降格。当然，在这个非常时期，难免会出现一些非正常的现象，比如现在大大小小的文化发烧点也已燃起不少，但究其根本，毕竟与艺术发展的实际规律相距甚远，因为仅仅以商品化的迅速消费机制来促进相对复杂的艺术性生产行为的话，只会导致不健康的反弹（盲目生产），久而久之又必然会

造成单一产品的滞销与别种产品的短缺。近日，我在《北京青年报》1993年4月1日（星期四，第1826期、第9版）上看到一篇署名戴方的记者报导《上周：音乐面对市场，命运各有不同》，该报导在列举了一些事例之后认为，“市场并不是文化发展繁荣的唯一标志。……文化不面向市场是不成的，但文化全都面向市场是万万不成的。”我觉得该报导提出了一个很冷静、很严肃、又很耐人寻味的问题。确实，文化问题相当复杂，经济市场与文化市场的潜在模式是不可能同型的，相应地，两者的进程也就不应该同步。如果说，过去我们倡导的“双百方针”主要是协调国家意识形态与具体的文艺创作规律之间的关系，那么在现今新的历史条件下，它的使命也应及时地转换到如何调节经济市场与文化市场之间关系的位置上来。只有这样，才能真正保持文化发展的自在性与自足性，也就是健全它所特有的品格。为此，我老是在幻想，能否在大众文化发烧圈的同一平面上，利用某种政策倾斜来建立一个高文化开发区，以形成一种互向制约、互向支撑的“张力”来保持社会文化事业的平衡发展。就高文化开发而言，目前其实已悄然出现了一种在两极相悖之间生存的［第三音乐文化样式］（或犹如有人形容的，严肃音乐的通俗化与通俗音乐的严肃化）。我想，由那些日益增多的作为职业化、分工后了的专家参与，不仅能够熟练地运用专业音乐的各种技法来增强音乐的艺术价值，而且还可以不断效发其内在更为深厚的文化修养来提高音乐的审美品位，从而真正推进与加速文化市场的健康成型与良好运转。既然，当代社会的经济发展已充分显示出“科学技术是第一生产力”的趋向，那么，毫无疑问知识分子文化就必然会成为当代社会的主体文化。我相信，知识分子作为当代社会的文化主体是历史发展的必然，因此只要真正把操纵当代意识形态与驾驭第一生产力的主角权放心地让位给当代社会的文化主体知识分子，那么就一定会在不远的将来改变目前这种相对朦胧、混沌的无序状态，也就一定能彻底摆脱目前这种经常性的摇摆失衡困境，而清晰地显发出未来发展的历史重心。

● **记者——**

1992年第5期《人民音乐》（总第320期，第21页）刊登了读者朱践耳致该刊编辑部的一封公开信，以及该刊编者对此的复信。据说，这桩个案至今仍未了结，外界对此有不少议论，不知你们从事编辑工作的人如何看待这类事情？

● **编者——**

我也很关注这桩个案，而且也听到不少外界议论。我想这绝不仅仅是涉及一个作者（或读者）与一个编者之间个人看法的不同与冲突，而是已涉及到某些带有原则性的问题，因此我个人觉得这更象是一桩公案，因为它确实带有一定的普遍性。撇开作者文稿《生活启示录——主题与变奏》同稿三载（《中国音乐学》1991年第4期、总第25期，第4页～第13页；《人民音乐》1991年第10期～第11期、总第313期～314期，第10期第2页～第4页、第11期第2页～第7页；另，福建内刊《八闽乐坛》转载）与《人民音乐》该不该加编者按的问题，仅就此案所涉及的思想观念问题言说几句。长期以来，所谓“文责自负”的提法其实仅仅象一个漂亮的装饰品一样，不是借政治外力来进行刊后“讨伐”、就是刊前就判决“死刑”，作者个人的发言权往往总是被降到最低的限度。现在，这种极端情况虽然已有了一定的改观，但以往那种动辄训人的惯性与潜在的消极影响仍然时不时地会冒出来作怪。作为从事编辑工作的人，我觉得，在作者、读者、编者三者关系中，毫无疑问编者是主人，但切莫忘记了作者与读者是这位主人的“上帝”；打个比方就好象在商店里买东西一样，售货员是商店的主人，而厂家与顾客则是商店的“上帝”。关于此案，前一时期又见朱践耳在《中国音乐学》1993年第1期（总第30期，第109页～第116页）上发表了一篇题为《关于文艺批评——从我一篇文章的遭遇说起》的自我申辩文章，文章披露了此案发生前后的一些情况、对《人民音乐》编者按及编者复信的答辩以及对文艺批评的一些看法（案，到目前为止还未见到《人民音乐》有关当事人的答复与反批评）。总起来看，这类问题的发生已超出了作者

与编者之间的正常关系，在我们的日常编辑工作中有时也会发生一些与作者、读者打打“笔墨官司”的事情，或出现一些通过我们的媒介作者与读者之间的“文字纠纷”，但总的气氛是良好的。对我们来说，一般总是本着“有则改之、无则加勉”的精神来处理作者与读者的来信及意见，对涉及学术性原则的失误则在下一卷的延续综述中加以澄清，而技术性的错误则在下一卷予以勘误、更正。对此，外界的反映一般都是肯定的。当然我们还未碰到过类似上述带有政策性的原则问题，但我想，原则总是人为的，只要我们始终本着尊重作者与读者的态度，一切有争议的问题总是可以得到妥善解决的。其实仔细想一想有的问题很简单，在现在的情况下只要真正做到平等对话，就可以及时疏通不同的意见与看法，哪怕暂时不可缓解也可以求同存异，谋求新的途径。一旦原则为个人义气所用，那么即使是再不可撼动的原则

一钱不值。

● **记者——**

在 1992 年第 4 期《中国音乐》上发表了一篇署名刘国

章《一本谬误百出放胆抄袭的教材——评〈中国民族音乐

(总第 48 期，第 10 页～第 13 页)，对该书编著者以及书中

切题”、“难圆其说”、“概念混乱”、“错误成堆”、“放胆抄

提出了严厉的批评。我感觉这类问题的出现其实与我国的

律不严有关，但究竟用什么样的方法来对待才有效呢?

● **编者——**

关于您提到的这篇文章以及该文批评的对象，由于我们没有对此进行详细的调查，因而无法做出我们的判断。但对那种真正涉及文德的问题，我们曾在本书 1991 卷题为《强化学术规范·完善学术品格》一文中已表示过我的看法，类似的意见在此不再复述。在此我想补充的是，除了作者多自重、读者勤曝光以外，恐怕各类出版部门也应该就此作一番反省。现在各种各样的出版物很多，但真正有质量、讲究学术性的不多见，加上流通渠道又混乱，真有点象某些人所形容的“出版物垃圾”泛滥成灾、后患无

穷。而这些问题的出现又往往与单纯追求经济效益有关，不过我也相信真正成就起市场机制之后的法力。人总是有鉴别能力的，况且作为一个文明人也一定会在根本上对自己的“有益生存”作出自己的终极选择。到那时，垃圾就只能是垃圾，它绝不会孵化出包括金钱在内的一切“有效价值”来。当然，顺其自然的眼前结果可能是会让消费者吃亏，但长远地看，它最终也一定会使失职的生产者蒙受毁灭性的损失、得到崩溃性的惩罚。这不是耸人听闻的严重，而是实实在在的事实。

● **记者——**

谢谢您再次接受我的采访！对您的见解我表示十分赞同，希望《中国音乐年鉴》能够在目前这种局面中起到好的表率作用。

● **编者——**

谢谢您的鼓励与赞扬！从事编辑或接触文字同样也是一种创造，做得好就对社会有益，做得不好就会对社会产生消极影响。文化是人的创造，但反过来文化也创造人。在当今文明已发展到如此的地步，任何人都不再是单纯的自然人，于是，文化的发展也必然是有正与负两面性的。文化既为人的创造，那么文化品位的高低也就必然取决于人文品格的健全与否。而这正是本书所刻意追求的目标，为此，我们真诚地希望广大作者的支持与广大读者的监督。历史是不以人的意志为转移的，但历史常常又是混沌模糊的，因此需要我们在不断的创造中再不断地去辨析。今年，本书将在［史鉴］专栏中再新辟一个专题栏目［今史辨］（意图可见该栏目编者按）。虽然这个专栏与1989卷、1990卷开设的［观察员］、［世纪鉴］同处于［史鉴］这个总栏目名下，但它与前二者略有不同。如果说，前二者与一般的年度综述已构成了一个［年鉴/年度综述］⟶［十年鉴/观察员］⟶［百年鉴/世纪鉴］的历史叙述系统，那么，现在这个［今史辨］则就是在此基础上折返回来对已经叙述或描述了的历史再作一次进一步的疏理，也就是说，以立足现实、面向未来的姿态，本着“一切真历史都是当代史”（克罗齐语）的精神，对过去发生与以往记载的历史进行必

要的澄清，以使总体的历史更加富有“真实感”。我想，这一举措也许就是我们试图在延伸总体“历史感”的进程中再跃上一个新的台阶。希望广大作者与读者支持，并提出高见！人的生命有限，人的自由也有限。历史能否在人的参与之下被人所拥有？历史能否在人的作业之中留下一些有价值的痕迹？关键在于人能否在超越自然物去获得自己的［物质生存权/最初人权］之同时，再超越文化物去获得自己的［精神生存权/最后人权］。我想，这也就是“提高文化品位的关键在于健全人文品格”的本质所在。谢谢您再次给我这样一个机会！但愿我们在下一次对话时能有更多更新的心得与体会。

【1993年4月2日/北京】

【补记】

最近又有一个现象值得注意，就是国内有不少歌星以及少许专业作曲家与港、台及海外的音响（像）制作、出版部门签订合约，规定在签约期间除签约部门外不得为其他部门录制音乐节目。这一现象目前对国内的音响（像）制作、出版部门已产生了不小的影响，看来所谓的市场竞争已扩展到了境外，今后如何调整将是一个非常严峻的事情，有关部门应对此有足够的重视。尤其值得注意的是，有一些签约者利用目前国内对此问题缺少相应的对策与法律，而在其“真空地带”做小动作。我想无论这种小动作是打擦边球、还是公开投机，都应受到公众舆论的谴责与国家法律的制裁。

正在我们发稿之际，看到《人民音乐》1993年第4期（总第331期，中国文联出版公司1993年4月出版/北京，第20页～第22页）发表了署名赵沨的文章《敬答朱践耳同志》，作为对朱践耳复信以及朱践耳发表《关于文艺批评》（载《中国音乐学》1993年第1期）的答复。此答复除了针对前述事件之外，还涉及到“生活是创作的源泉”、“创作的源流关系”、“新潮音乐”、“艺术的意识形态性质以及技法与艺术观的关系”、“内容与形式的关系”、“如何借鉴西方文化”以及“社会主义精神文明建设”、“姓资与姓社”、“六四事件”、“资产阶级自由化”等事关是非的重大政治问题。对此，读者可以对照各种不同的意见与文本作出自己的独立判断。

十大新闻

1992 年重要音乐活动

1992 年音乐活动纪事

本年纪事

1992年度［中国音乐十大新闻］

【按得票多少顺序排列】

1. 7月，中国国际合唱节在北京举行。
2. 1992年，全国各地举行庆祝毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表50周年。
3. 2月，第三届中国艺术节在云南昆明举行。
4. 11月，中华民族文化促进会推出［20世纪华人音乐经典］曲目124首（部）、提名曲目35首（部）。
5. 7月，旅美中国青年钢琴家孔祥东在第二届悉尼国际钢琴大赛中一举夺魁，同时获莫扎特协奏曲、奏鸣曲最佳演奏奖和李斯特作品、现代作品最佳演奏奖。
6. 11月，我国语言学家、作曲家赵元任诞辰一百周年纪念会在北京及他的家乡常州市举行。
7. 3月，敦煌壁画仿制乐器34种、54件在北京通过鉴定。
8. 1992年，北京、江阴、安徽、沈阳等地举行刘天华及刘氏三杰纪念活动。
9. 1月，中国歌剧《原野》在美国肯尼迪表演艺术中心上演。
10. 10月，人民音乐家聂耳铜像在上海落成、并举行揭幕仪式。

1992年重要音乐活动

敦煌壁画仿制乐器在北京通过鉴定

由敦煌研究院音乐舞蹈研究室研究设计、北京民族乐器总厂制作的敦煌壁画仿制乐器34种共54件，于1992年3月17日在北京通过鉴定。图像依据分别来自北魏、西魏、北周、隋、唐、宋、西夏、元等八个朝代的壁画。乐器制作方案由敦煌研究院音乐舞蹈研究室副研究员庄壮、郑汝中提出的。制作的乐器有腰鼓、鼗鼓、节鼓、担鼓、齐鼓、鸡娄鼓、雷公鼓、答腊鼓、手鼓、扁鼓、都昙鼓、毛员鼓、拍板、方响、横笛、竖笛、筚篥、笙、筝、埙、排箫、筝、瑟、琴、琵琶、五弦、阮、花边五弦阮、箜篌、四弦弯琴、六弦葫芦琴、四弦葫芦琴、胡琴。参加鉴定的有音乐史学家、民族音乐学家吕骥、阴法鲁、陈自明、桂习礼等。鉴定者认为敦煌仿制乐器按照壁画的图像如实地恢复为真实的乐器，造型独特，难度较大，音色悠扬嘹亮，具有古代华夏的神韵，可以用于实际演奏，仿制是成功的，同时还提出一些积极建议。中央音乐学院民乐系和中国电影乐团民乐队用新制的乐器演奏了叶栋先生译写的敦煌遗谱乐曲以及其它古曲。中国艺术研究院音乐研究所声学实验室通过频谱测量，证明这批乐器性能良好。

“20世纪华人音乐经典”曲目发布

中华民族文化促进会成立不久，便于1992年7月推出了“20世纪华人音乐经典”的系列活动，其中包括遴选、评定“20世纪华人音乐经典”的作品曲目；邀请音乐名家在海内外诸多城市演出这些曲目；向入选曲目的华人作曲家颁发荣誉证书；组织“20世纪华人音乐经典”的理论研讨会；以及论文、特刊、乐谱、音响的出版等等。为此，特别成立了以肖秧为主任，高占祥、李焕之等同志为副主任的组织委员会。并由海内外音乐史学家、音乐理论家、声乐家、指挥家、作曲家马水龙（台湾）、王立平、朱钟堂、许常惠（台湾）、朱践耳、陈永华（香港）、吴季札（台湾）、吴祖强、

陈聆群、杨鸿年、汪毓和、郑小瑛、周文中（美国）、桑桐、袁静芳、梁铭越（美国）、费明仪（香港）等组成艺术委员会（顾问：吕骥、贺绿汀，主任：吴祖强，副主任：王立平）。

这次曲目遴选工作首先由北京、上海、台湾、香港、美国各有关方面提供推荐曲目名单，共收到各类作品500多首，经过初选提出138首作为“提名曲目”，（分别于《人民音乐》和《音乐周报》上正式公布），公开征求各方面意见，作了必要的调整补充后，通过艺术委员会投票选出124首入选曲目，35首“提名曲目”。入选曲目中有歌曲44首，合唱17首，独奏曲18首，室内乐7首，协奏曲9首，民族管弦乐6首，管弦乐16首，歌剧音乐5部，舞剧音乐2部。

附：“20世纪华人音乐经典”入选曲目124首（部）

歌曲

《黄河》 杨度词 沈心工曲 **《大江东去》** [宋]苏轼词 青主曲 **《问》** 易韦斋词 肖友梅曲 **《教我如何不想他》** 刘半农词 赵元任曲 **《我住长江头》** [宋]李之仪词 青主曲 **《思乡》** 韦翰章词 黄自曲 **《渔光曲》** 安娥词 任光曲 **《江城子》** [宋]秦观词 陈田鹤曲 **《码头工人》** 百灵词 聂耳曲 **《毕业歌》** 田汉词 聂耳曲 **《义勇军进行曲》** 田汉词 聂耳曲 **《救亡进行曲》** 周钢鸣词 孙慎曲 **《松花江上》** 张寒晖词曲 **《岁月悠悠》** 黄嘉谟词 江定仙曲 **《中华民族不会亡》** 施谊词 吕骥曲 **《武装保卫山西》** 白炎词 吕骥曲 **《大刀进行曲》** 麦新词曲 **《游击队歌》** 贺绿汀词曲 **《嘉陵江上》** 端木蕻良词 贺绿汀曲 **《故乡》** 张帆词 陆华柏曲 **《长城谣》** 潘孑农词 刘雪庵曲 **《延安颂》** 莫耶词 郑律成曲 **《白云故乡》** 韦翰章词 林声翕曲 **《在那遥远的地方》** 王洛宾词曲 **《团结就是力量》** 卢肃词曲 **《咱们工人有力量》** 马可词曲 **《草原上升起不落的太阳》** 美丽其格词曲 **《歌唱祖国》** 王莘词曲 **《愉快的歌声》** 王毓骢词 吕泉生曲 **《歌唱二郎山》** 魏风词 时乐濛曲 **《我的祖国》** 乔羽词 刘炽曲 **《让我们荡起双桨》** 乔羽词 刘炽曲 **《我们的田野》** 张文纲词曲 **《我们走在大路上》** 劫夫词曲 **《马儿啊，你慢些走》** 李鉴尧词 生茂曲 **《边疆的泉水清又纯》** 凯传词 王酩曲 **《梅花》** 刘家昌词曲 **《我爱你中国》** 瞿琮词 郑秋枫曲 **《在希望的田野上》** 晓光词 施光南曲 **《那就是我》** 晓光词 谷建芬曲 **《长江之歌》** 胡宏伟词 王世光曲 **《黄土高坡》** 陈哲词 苏越曲 **《红楼梦》（套曲）** [清]曹雪芹词 王立平曲 **《篱笆墙的影子》** 张藜词 徐沛东曲

合唱

《春游》 李叔同词曲 **《海韵》** 徐志摩词 赵元任曲 **《抗敌歌》** 黄自、韦翰章词 黄自曲 **清唱剧《长恨歌》** 韦翰章词 黄自曲 **《秋夕》** 张秀

亚词　黄友棣曲　**《歌八百壮士》**　桂涛声词　夏之秋曲　**《在太行山上》**　桂涛声词　冼星海曲　**《黄河大合唱》**　光未然词　冼星海曲　**《中国人》**　侯伊佩词　吴伯超曲　**无伴奏合唱《半个月亮爬上来》**　王洛宾词曲　蔡余文改编　**《人生如蜜》**　李抱忱词曲　**《阳关三叠》**　古曲　王震亚改编　**无伴奏合唱《牧歌》**　东蒙民歌　瞿希贤改编　**《葬花吟》**　［清］曹雪芹词　许常惠曲　**《长征组歌》**　肖华词　晨耕　生茂　唐诃　遇秋曲　**《雨后彩虹》**　芦芒词　陆在易曲　**《云南风情》**　张东辉词　田丰曲

独奏曲

二胡曲《病中吟》　刘天华　**二胡曲《空山鸟语》**　刘天华　**二胡曲《良宵》**　刘天华　**二胡曲《二泉映月》**　华彦钧　**二胡曲《豫北叙事曲》**　刘文金　**筝曲《渔舟唱晚》**　娄树华改编　**琵琶曲《大浪淘沙》**　华彦钧　**琵琶曲《彝族舞曲》**　王惠然　**笛曲《阳明春晓》**　董榕森　**笛曲《秋湖月夜》**　俞逊发　彭正元　**钢琴曲《牧童短笛》**　贺绿汀　**钢琴曲儿童组曲《快乐的节日》**　丁善德　**钢琴曲《百鸟朝凤》**　王建中　**钢琴曲《他山集》（前奏曲与赋格套曲）**　汪立三　**钢琴曲《长短的组合》**　权吉浩　**钢琴曲《多耶》**　陈怡　**小提琴曲《内蒙组曲》**　马思聪　**大提琴曲《幻想曲》**　桑桐

室内乐

《小提琴与中提琴二重奏》　谭小麟　**《小河淌水》**　钱南章　**混合室内乐《MONG DONG》**　瞿小松　**《响晴》**　罗永晖　**《第二弦乐四重奏》**　罗忠镕　**《弦乐15重奏》**　卢炎　**丝弦五重奏《跃龙》**　胡登跳

协奏曲

琵琶协奏曲《草原小姐妹》　吴祖强　刘德海　王燕樵　**梆笛与乐队《梆笛协奏曲》**　马水龙　**筝与民族乐队《汨罗江幻想曲》**　李焕之　**唢呐协奏曲《天乐》**　朱践耳　**小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》**　何占豪　陈钢　**钢琴协奏曲《青年钢琴协奏曲》**　郭芝苑　**钢琴协奏曲《山林》**　刘敦南　**钢琴协奏曲《春之采》**　杜鸣心　**长笛协奏曲《长笛协奏曲》**　金复载

民族管弦乐

《赛龙夺锦》　何柳堂　**《平湖秋月》**　吕文成　**《流水操》**　彭修文　**《秋诀》**　林乐培　**《灵界》**　曾叶发　**《千春乐》**　梁铭越

管弦乐

《台湾舞曲》　江文也　**《故都素描》**　江文也　**《山林之歌》**　马思聪　**《貔貅舞曲》**　王义平　**《春节组曲》**　李焕之　**《第一交响乐》**　罗忠镕　**《长征交响乐》**　丁善德　**《花落知多少》**　周文中　**《大理石花》**　张昊　**《第二交响乐“清平祭”》**　陈培勋　**《黔岭素描》**　朱践耳　**《地平线》**　叶小钢　**《敦煌梦》**　黄安伦　**《蜀道难》**　郭文景　**《飞渡》**　陈永华　**《交响乐与人声、道极》**　谭盾

歌剧音乐

《小小画家》（儿童歌舞剧）　黎锦晖编剧、作曲　**《白毛女》**　贺敬之　丁毅编剧　马可　张鲁　瞿维　李焕之　向隅　陈紫　刘炽曲　**《洪湖赤卫队》**　朱本和等编剧　张敬安

欧阳谦叔曲 **《伤逝》** 韩信 施光南编剧 施光南曲 **《原野》** 万方编剧 金湘曲

舞剧音乐

《鱼美人》 吴祖强 杜鸣心 **《红色娘子军》** 吴祖强 杜鸣心 戴宏威 施万春 王燕樵曲

20世纪华人音乐经典
系列活动艺术委员会
1992年11月16日通过

“20世纪华人音乐经典”提名曲目

35首（部）

《点绛唇·赋登楼》 ［宋］王灼词 黄自曲 **《南泥湾》** 贺敬之词 马可曲 **《湘累》** 郭沫若词 陈啸空曲 **《抗敌歌》** 黄自 韦翰章词 黄自曲 **《可怜的秋香》** 黎锦晖词曲 **《卖报歌》** 安娥词 聂耳曲 **《歌唱二小放牛郎》** 方冰词 劫夫曲 **《读书郎》** 宋扬词曲 **《嘀哩哩》** 望安词 潘振声曲 **《让明天更美好》** 罗大佑等词曲（台湾） **《祝酒歌》** 韩伟词 施光南曲 **《大海啊故乡》** 王立平词曲 **《金梭和银梭》** 李幼容词 金凤浩曲 二胡协奏曲：**《长城随想》** 刘文金 **《第一交响乐》** 朱践耳 **交响乐《红旗颂》** 吕其明 **第二交响乐《抗日战争》** 王云阶 **《钢琴协奏曲》** 徐颂仁 **秧歌剧《兄妹开荒》** 路由词 安波曲 **《在那桃花盛开的地方》** 邬大为 魏宝贵词、铁源曲 **《橄榄树》** 三毛词、李泰祥曲（台湾） **《绒花》** 凯传词 王酩曲 **《思念》** 乔羽词 谷建芬曲 **《垦春泥》（无伴奏合唱）** 田汉词、贺绿汀曲 **《不了情》** 陈蝶衣词、顾嘉辉曲（香港） **《祖国颂》** 乔羽词 刘炽曲 **二胡曲《光明行》** 刘天华 **钢琴曲《花鼓》** 瞿维 **《序曲六首》** 丁善德 **《月下独酌》** 曾兴魁（台湾） **独唱与室内乐《我是！》** 马水龙（台湾） **管弦乐《花好月圆》** 黄贻钧 **《释道儒》** 潘皇龙（台湾） **《怀旧曲》** 黄自 **《浔阳渔火》** 蔡继琨（菲律宾）

《为了明天——和平、友谊》中国国际合唱节

由文化部艺术局主办、中国国际旅行社总社承办的中国国际合唱节于1992年7月16日—21日在北京举行。来自泰国、日本、法国、新加坡及中国台北、昆明、呼和浩特、北京等地的20个专业、业余合唱团和1300多位演员参加了演出。其间组织了五场音乐会及一场由正式演唱与即兴表演相结合的合唱节闭幕式。16日晚在北京音乐厅拉开序幕，文化部副部长刘德有首先致词，来自北京的二百多名专业、业余合唱团演唱了中国国际合唱节主题歌《为了明天——和平·友谊》及《祖国颂》。在主持人宣读了世界合唱联盟主席的贺电后，中外14个合唱团各自演唱了自己的保留曲目，最

后全体中外合唱队员在李德伦的指挥下，左因教授管风琴的伴奏下，同声高唱贝多芬的《欢乐颂》主题歌。合唱节期间，外国合唱团分别到首钢、燕山石化公司、中国天然气石油管道局、清华大学、北京市少年宫等单位联欢、参观、演出。此外，日本女子合唱团到广播之友合唱团作客联欢。中央乐团合唱团、台北艺术家合唱团欢聚一堂，以乐会友。合唱节闭幕后部分外国合唱团赴南京、上海、广州等地演出、游览。

中国传统音乐学会第七届年会

中国传统音乐学会第七届年会于1992年7月21日—25日在北京中国音乐学院召开。会议由中国传统音乐学会、中国音乐学院主办，中国音协音像出版社协办。来自全国各省区及香港、台湾的140余位专家、学者出席了会议。提交论文106篇，其中大会报告17篇。本届年会以“中国传统音乐研究的过去、现在和未来”为主题，总结以往研究经验，探讨本世纪最后几年应做的工作，明确中华民族传统音乐文化在人类文明进程中的地位与作用。论文内容涉及学科方法论、形态学、乐种学、宗教音乐研究、少数民族音乐研究、跨文化比较、传统音乐教育研究等。会议以大会发言和小会宣讲讨论的形式展开，黄翔鹏、赵宋光、樊祖荫、冯光钰、沈洽等学者在大会上发言。最后黄翔鹏会长作了总结，肯定了十多年来中国传统音乐研究的成绩，并指出我们的研究必须建立在自己民族的土壤上，传统越深厚，起点就越高。会议期间还进行了学会换届改选工作，黄翔鹏连任会长，沈洽任常务副会长，萧梅任秘书长。

王光祈先生诞辰一百周年纪念会及学术交流会

中国音协、四川省音协、四川音乐学院、成都市人大、成都市政协、温江县政府于9月11日—13日在成都市人大会议厅举行五四时期杰出的民主主义革命者和社会活动家、卓越的音乐学家王光祈诞辰100周年纪念会。来自北京、天津、西安、武汉、南京、广州、重庆、成都以及台湾的专家、学者一百多位代表出席会议。吕骥、黄翔鹏、冯光钰、庄本立、茅原、周淑真、樊祖荫、石惟正等在会上发了言。会议高度评价了王光祈先生的历史功绩和音乐学术成就。11日下午与会代表来到王光祈先生的故乡——温江县，听取故乡人士介绍王光祈青少年时代的情况，并参观王光祈纪

念馆。12日与会代表在四川音乐学院举行学术研讨会。音乐界、史学界老中青学者共提交论文20篇。会议展示了1984年首次王光祈学术讨论会后的八年来，在王光祈研究方面取得的新收获、新成果，也体现了王光祈研究的新趋向、新特点。

全国第一届音乐学教学研讨会

由中央音乐学院发起，联合中国音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所与研究生部、中国音乐家音像出版社共同举办的全国第一届音乐学教学研讨会于1992年9月21日—23日在北京平谷县召开。来自全国音乐院校、研究单位的48位代表及海外留学生出席了会议。会议回顾了音乐学教学发展所走过的道路，总结其历史的经验与教训，畅言学科的拓展和科学化、体系化的进程。大会首先由中央音乐学院音乐学系主任钟子林作了《让音乐学教学迈上一个新台阶——中央音乐学院音乐学系建系36年(1956—1992)来教学情况汇报》的专题报告。钱亦平（上海音乐学院音乐学系副主任）、张鸿懿（中国音乐学院音乐学系音乐治疗室主任）、汪申申（武汉音乐学院音乐学系副主任）、伍国栋（中国艺术研究院研究生部主任）分别介绍了本单位音乐学教学发展情况和存在的问题。随后会议就音乐学的培养目标。学制与课程设置及音乐学的交叉学科、社会应用学科发展等方面的问题进行了探讨。

中国维吾尔木卡姆系列活动

国家民委、文化部、中国文联、中国音协、社会科学院等单位于1992年11月16日—19日在北京联合举办中国维吾尔木卡姆系列活动。此次系列活动有“中国维吾尔木卡姆研讨会”、“中国维吾尔木卡姆展览会”、“传统木卡姆演出”、“木卡姆交响乐演出”。200多名音乐艺术表演家、创作家、学者参加了这一活动。有近40位学者专家参加木卡姆学术研讨会，会议研讨内容广泛，涉及历史、文化及音乐领域，展示了中外学者对木卡姆研究的丰硕成果。展览会展示了几十年来《十二木卡姆》搜集、整理工作所取得的巨大成就。新疆木卡姆艺术团演出了《十二卡姆》中的第二套大曲维吾尔族古典乐舞《且比亚特木卡姆》，以木卡姆特有的艺术结构形式，集诗、乐、舞为一体再现于舞台。由新疆爱乐乐团演出了石夫、邵光琛、努斯勒提

·瓦吉丁和周吉根据十二木卡姆改编创作的六部交响音乐作品的“木卡姆交响音乐会”，作为一种新的艺术尝试，为民族音乐的多种表现形式开拓了新的道路。

1992年音乐活动纪事

孙建英　辑

1月3日—10日　广西艺术研究所副研究员范西姆应邀出席在泰国孔敬大学召开的《东南亚传统音乐的影响》国际学术研讨会。会上他宣读了题为《论壮泰语诸民族音乐文化的渊源关系及互渗》的论文。

1月9日　中国音协等单位在北京音乐厅举办来自浙江盐城的笛子演奏家徐昌茂“民族管乐独奏音乐会”。音乐会上，他演奏了箫笛、口笛、曲笛、巴乌、排笛、印度笛、埙、葫芦丝等。

1月10日—14日　四川省川剧音乐改革研讨会在成都召开，近60位代表出席会议，提交论文30多篇。

1月上旬　“山西省锣鼓艺术工作者第一次代表大会”在太原市举行。与会者探讨了山西锣鼓发展问题，会上通过了锣鼓艺术工作者协会章程，选举了协会组织机构。

1月11日　中国音协创委会等单位在北京音乐厅举办朝鲜族青年作曲家权吉浩作品音乐会。音乐会上延边艺术学校演奏了三件民乐器与打击乐六重奏《村祭》和《凤仙花——为两把倍大提琴与女高音而作》，指挥崔龙国。中国广播交响乐团演奏了《随想曲1号——为4支双簧管与48件弦乐器而作》。指挥谭利华。

1月13日　中国广播青年吉他乐团团长陈志与其在中央音乐学院附中学习的学生杨雪霏、白璞赴西班牙、葡萄牙访问演出。陈志被马德里皇家最高音乐学院聘为客习教授。

1月14日—16日　湖北襄樊市歌舞团根据歌剧《洪湖赤卫队》改编而成的音乐诗剧，作为1992年文

化部艺术局调京演出的第一台节目搬上首都舞台，该剧由序、一、二、三、四章和尾声组成，以韩英被捕入狱为支点，用散文式框架和歌、舞、诗、乐构筑成。

1月15日—18日 广东省群众艺术馆主办的广东省群众歌曲风格研讨会在广州粤海大厦举行。

1月18日 中国歌剧《原野》在美国肯尼迪表演艺术中心上演。由美国华盛顿歌剧院演出。该剧院为保持《原野》的中国风格，公开招聘了中国青年歌唱家张建一扮演大星、叶英扮演金子、孙禹扮演仇虎、邓韵扮演焦田。指挥波莱特·霍普特，导演里昂·梅杰尔。全剧采用汉语演唱，配有英文字目。

1月18日 中国音协、解放军总政歌舞团联合在北京音乐厅举办女高音王秀芬独唱音乐会。

1月19日 著名指挥家秦鹏章应邀赴台北，指挥台北市立国乐团举行音乐会。音乐会演出的传统民乐作品有《春江花月夜》、《阳关三叠》、《三六》、《鹧鸪飞》、《翠湖春晓》、《采茶舞曲》，近现代作品有《花好月圆》、《山国情侣》、《春节序曲》以及由秦鹏章改编的《伐木歌》等。期间他还进行了讲座和座谈活动，并访问了台湾的几个知名的民乐团体。

1月20日 中央音乐学院青年教师修海林的音乐专著《古乐的沉浮——中国古代音乐文化的历史考察》，获北京市第二届哲学社会科学优秀成果奖二等奖；王次炤的音乐论文《价值论的音乐美学探讨》获青年优秀成果奖。

1月24日 中国古琴艺术联谊中心在北京正式成立，并在中国文联会堂召开首届联谊座谈会。京津两地的琴人与来自台湾、香港、上海、哈尔滨等地的琴友进行了联欢演出和学术交流。中国古琴艺术联谊中心将以筹建古琴艺术基金会和提供各项技术服务为任务，进一步推动古琴音乐的继承和发展、研究与创新，促进各地琴人在琴学、琴史、演奏、乐器制作、打谱、创作诸方面的交流。

1月26日、27日 中国合唱学会童声合唱研究会首届常委会在北京召开，全国16个省、市的近20名常务理事出席会议，会议通过了章程，确定了任务，商讨了举办全国首届童声合唱节等事宜。该会主任由聂中明担任。

1月27日 中国音协会员、云南省音协教育委员会副主任、云南艺术学院民族民间研究所副所长、副教授夏鼎同志因病在昆明逝世，终年49岁。

1月29日 江西省政府举行颁奖大会，大型声乐套曲《赣水那边》（秦庚云词、刘安华曲）获全省首届文学艺术优秀成果一等奖。其作品

取材于赣南民俗性节日，是由《元宵·玩灯》、《清明·复活》、《瑞阳·赛舟》、《鬼节·火祭》、《中秋·走月》、《重阳—对歌》、《春节·飞花》七个乐章组成。

1月29日　国际文化交流音像出版社、中央乐团在北京音乐厅举办笛子演奏家张维良“笛与箫”独奏音乐会。音乐会演出了作曲家黎英海、高为杰、施万春、黄晓飞、杨青为本次音乐会创作的新曲《夕阳箫鼓》、《随想曲》、《别梦》、《草》、《苍》等。中央乐团交响乐队协奏，指挥谭利华。

1月下旬　中国音协、音乐周报、北京迷笛中心联合在北京举办首届全国电脑音乐（MIDI）作品征集评选活动揭晓。15件作品获奖。其中一等奖1首、二等奖2首、三等奖4首、鼓励奖8首。

2月4日—9日　中国音协广东分会、广州文化公园联合主办的“新春民族民间艺术演出周”在广州文化公园举行。期间，组织了广东音乐、潮州音乐专场和中国民族音乐专场（广东民族乐团和广州爱乐中乐团演出），广东客家山歌学会、广东汉乐研究会还推出了客家山歌、汉乐及歌舞晚会，此外，东方歌舞团、广州珠江广播曲艺团、香港南中弦韵曲艺团、大元粤乐曲艺社也参加了演出。

2月10日—13日　92年度北京考区的全国钢琴（业余）考级在中央音乐学院举行。报名人数1977人，80%的考生分别通过了1—10级。中国音协全国乐器演奏（业余）考级委员会主办，以钢琴专家委员会主任周广仁为首的30位钢琴教育家、演奏家担任此次评委。

2月上旬　我国指挥家、深圳交响乐团首席指挥姚关荣应邀赴美国访问、演出、讲学。

2月14日—23日　高胡演奏家余其伟应邀率广东民族乐团13人赴澳门参加第三届新春艺术节，同澳门中乐团联合举办中国胡琴艺术音乐会。余其伟和香港二胡演奏家箫白镛主演，广东民族乐团和澳门中乐团联合协奏。

2月15日　昆明市政府、云南省文化厅、省音协在昆明西山森林公园聂耳墓地举行了纪念聂耳诞辰80周年暨聂耳墓大形浮雕、陈列室落成大会。云南省各界人士300余位代表出席会议。

2月17日　中国音协会员、原吉林分会秘书长许友滨同志因病在北京逝世，终年69岁。

2月18日—3月3日　第三届中国艺术节在昆明举行。56个民族的艺术工作者为艺术节献上了40多台168场异彩纷呈的艺术精品，其中有民族歌舞、芭蕾舞、京剧、话剧、歌剧、舞剧、地方戏曲、音乐节目和杂技表演。来自全国30个省、

市、自治区的代表和昆明市各届群众 20 万人出席了开幕式。

2 月 18 日　为纪念马思聪逝世五周年，香港爱乐管弦乐团在香港举行马思聪作品专场音乐会，指挥蔡崇力，小提琴独奏范宁，钢琴独奏陈兆勋。

2 月 21 日　香港大学亚洲研究中心、香港民族音乐学会在香港联合举办“中国声乐艺术的发展方向”研讨会。周小燕、沈湘、郎毓秀、张权、乔建中（未到会）、许常惠、刘塞方、赵琴、刘靖之、包功蝶、邹允贞、申学庸等大陆、台湾、香港音乐界知名人士到会并发表论文。会议就中国声乐艺术的演变历程、唱腔、唱法、风格技巧及会后趋势展开研讨。研讨会主要策划人为费明仪女士。

2 月 22 日　上海乐团在上海兰心大戏院举行一场“独唱与交响乐”音乐会。在奥地利留学的原上海乐团女高音歌唱家陈小群担任独唱，青年钢琴演奏家王磊演出了钢琴协奏曲《黄河》，指挥曹鹏。

2 月 23 日　中国音协会员、广州军区战士歌舞团独唱演员欧阳劲松因病在广州逝世，终年 43 岁。

2 月 25 日　香港著名作曲家屈文中先生因病在香港逝世，享年 50 岁。

2 月 25 日　哈萨克斯坦文化部部长、作曲家叶尔克利加·拉赫马季耶夫应文化部邀请来我国访问。

2 月　中国广播民族乐团完成了大型民乐套曲《十二月》的排练及其唱片录制工作。该作品由著名指挥家彭修文创作，全曲分别由正月、二月、三月至腊月，共 12 首乐曲组成，每首既可独立成章，相互之间又可构成有机联系的整体，套曲以我国民俗文化作为音乐构思的基本情调。

2 月　广州电视台在广州友谊剧院举行“中外歌剧名曲新春演唱会”。演唱了 21 部中外歌剧的 28 个著名唱段和音乐。音乐会特邀郑小瑛指挥，优秀歌剧和歌唱演员刘秉义、刘维维、李小琴、张也等参加了演出。我国著名歌剧艺术家王昆、郭兰英出席音乐会并表示祝贺。

2 月　中央电视台在正月初一播出了著名作曲家戴宏威创作的京剧交响合唱《咏梅》，中央乐团交响乐队、合唱队参加演出，张克瑶朗颂，京剧界名角刘长瑜、李维康、杨春霞、杨淑蕊分别独唱。

3 月 1 日　中国电影乐团杨琴演奏家李小刚应邀参加澳门第三届新春艺术节，举行独奏音乐会。

3 月 5 日　由青年演奏家黄河（扬琴）、吴玉霞（琵琶）、戴亚（笛子）、宋飞（二胡）组成的 4 人中国音乐家民乐小组应邀赴瑞典参加北欧艺术节演出，并在当地作为期两周的巡回演出。

3月10日—23日　中国歌剧艺术团一行98人应邀赴港澳地区访问演出。由朱力任团长及艺术总监，指挥桑叶松。主要演员：杨洪基、王静、张积民、秦鲁峰、潘淑珍、孙丽英。演出了中国歌剧精选欣赏会和综合音乐会。为港澳观众介绍了《白毛女》、《小二黑结婚》、《第一百个新娘》、《草原之歌》、《刘三姐》、《红珊瑚》、《阿诗玛》、《江姐》等中国当代歌剧选段。

3月10日　由广电部、文化部、农业部、林业部、中国音协联合主办的《当代农民之歌》获奖歌曲颁奖及演唱会在北京天地大厦国际剧院举行。评出二等奖10首、三等奖30首、佳作奖51首、创作奖400首。演唱会上演唱了16首获奖歌曲。

3月10日　中国电影音乐家协会与福州电影制片厂在福州共同举行全国电影音乐创作研讨会，作曲家李焕之、李群、瞿希贤、黄准、王立平、肖远、吕其明等参加会议。与会者共同探讨了电影音乐创作中的美学、艺术规律、借鉴与创新及电影音乐的民族化、群众化、时代感等问题。

3月初　中国音协、《音乐创作》编辑部、中央人民广播电台文艺部、《音乐周报》社、中国音乐家音像出版社等四单位联合举办的首届“少年儿童中国钢琴作品征集评奖”活动揭晓。评出一等奖3首、二等奖6首、三等奖9首、创作奖11首。

3月14日、26日　《音乐周报》编辑部在北京召开《红太阳》音带专题座谈会。会议邀请了北京工厂、农村、学校的群众和专业、业余音乐工作者参加。会议就《红太阳》音带流行的主要因素进行了讨论。反映出不同时代的人，不同专业的人对这盘音带流行原因的不同看法。

3月14日　中央音乐学院音乐学专业博士研究生陶亚兵在该院通过答辩，论文题目为《1919年以前的中西音乐文化交流史料研究》。导师廖辅叔教授。

3月17日　由敦煌研究院音乐舞蹈研究室研究设计、北京民族乐器厂制作的敦煌壁画仿制乐器34种共54件，在北京通过鉴定。

3月19日—4月30日　中国艺术研究院音乐研究所所长乔建中、副研究员薛艺兵应邀赴英国访问，主要任务通过带去40小时中国传统音乐旧录音资料的复制实验，了解、学习英国国家音响馆对音响资料的收藏和管理方向。期间参加了三次学术研讨会，并参观了大英图书馆、剑桥图书馆、亚洲学院图书馆。

3月21日　我国小提琴选手留美学生王峥嵘在新西兰首都惠灵顿举行的国际小提琴比赛中获一等奖，获奖金1.4万元美金。

3月21日 全国首届“迷笛杯”电脑音乐作品征集发奖大会暨获奖作品欣赏会在北京国际艺园皇冠假日饭店多功能厅举行。中国音协主席李焕之等到会祝贺。

3月21日 北京歌舞团在北京创作演出了一台大型民族乐舞《华夏古韵》。该作品按先秦、秦、汉、唐、宋、元、明、清顺序分8场。

3月22日 中国钢琴家崔世光在纽约卡内基音乐厅演奏了他的获奖作品《钢琴上的福斯特》，同时荣获阿达蒙特音乐学校颁发的奖金。

3月22日 中国音协、中央人民广播电台少儿部、中国广播艺术团合唱团、音协广东分会在北京联合主办李名芳少年歌曲作品音乐会。音乐会演唱了他各个时期的代表作。

3月23日—29日 中国中央交响乐团一行百人应邀赴马来西亚基隆坡访问演出，由旅美青年指挥家胡咏言指挥，钢琴家石叔诚、小提琴家梁大南担任独奏。

3月28日—4月15日 上海交响乐团、上海乐团、上海歌剧舞剧院、上海民族乐团、上海芭蕾舞团管弦乐队和上海音乐学院为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表50周年，在上海举办六场纪念音乐会。其中有钢琴协奏曲、《黄河》小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》、交响组曲《白毛女》、《黄河大合唱》、为毛主席诗词谱曲的歌曲等中国优秀节目以及芭蕾舞《天鹅湖》、《葛佩莉娅》等。

3月29日 著名音乐教育家、小提琴家、指挥家、中央音乐学院教授章彦先生因病在北京逝世，享年80岁。

3月29日 黑妹小天使交响乐团在广州成立，并在广州举行首场演出。该团由30多位平均年龄12岁的学生组成，是由广州乐团和广州海珠区少年宫共同创办的。

3月29日 法国“钢琴王子”理查德·克莱德曼应邀来我国北京、上海、广州、香港首次举行他的“东方情调”音乐会。

3月29日 台湾乐坛名人邓昌国在美国奥瑞冈州尤金市逝世，享年69岁。

3月 我赴美留学生蒋佺、蒋伦在纽约成功举办了两场“小提琴独奏重奏音乐会”。

3月 台湾高雄市国乐团团长雷青杉先生应邀来我国陕西长安铜乐社访问，并观看了长安蒋家寨铜乐社的演出。

3月 云南省首届宗教音乐学术研讨会在西双版纳景洪县召开，来自全省的各民族音乐工作者43人出席会议。会议收到论文44篇。

3月 钢琴家刘诗昆在香港创办“刘诗昆钢琴艺术中心”，国际乐坛名流柯斯塔、傅聪、林耀基出任顾

问，刘诗昆和北京、上海的一批经验丰富的教师任教。

4月2日—9日　香港演艺学院在香港公演歌剧《无情都市》，在该院进修的内地青年歌唱家马洪海、杨瑞琦任主角。布莱希特编剧，怀尔作曲。

4月3日　中国电影乐团副团长张殿英“民族管弦乐作品音乐会”在北京音乐厅举行。中国电影乐团民乐队演奏。演出了二胡协奏曲《母亲》、琵琶协奏曲《民族》、古筝独奏曲《心》、管子独奏曲《魂》、民族管弦乐曲《母亲河》、《中华进行曲》等。

4月3日—10日　国际音乐学学会第十五届大会在西班牙马德里召开，近50个国家和地区的700余名学者出席会议，我国大陆学者赵沨、金经言应邀出席会议，赵沨在专题会议上作《“音乐宇宙”课题在中国》的报告，金经言宣读论文《欧洲歌剧在中国——历史与现状》，苗晶（因故未到会）提交论文《意大利的小提琴音乐在中国》。

4月4日　中国音乐剧研究会在北京成立，旨在继承我国民族音乐和戏剧的优秀传统，借鉴国外音乐剧创作的有益经验，发展扶植我国音乐剧的创作和理论研究。研究会隶属中国艺术研究院，邹德华任会长，居其宏任秘书长。

4月6日　由刘德海任团长，由18位演奏家和歌唱家组成的中国音乐家代表团应邀赴朝鲜参加第十届“四月之春”国际艺术节演出。金日成观看了演出并与大家合影，刘德海获琵琶独奏奖，施鸿鄂获领唱合作奖，江逊云获男声独唱奖。

4月6日　为庆祝中日建交20周年，中国音乐学院与日本铃木才能教育学校联合在北京音乐厅、海淀剧院举行音乐会。

4月11日、12日　中国音协、中央民族乐团、台湾东宏影视制作有限公司共同在北京海淀影剧院主办《台湾情思—台湾民谣主题作品音乐会》。中央民族乐团民族管弦乐队和近年获奖青年民族器乐演奏家王次恒、许菱子、宋飞、张鑫华等参加演出，指挥刘文金、韦俊、赵咏山。音乐会以民族器乐独奏、重奏、弹拨乐合奏、拉弦合奏和大型民族管弦乐合奏等多种形式演出。

4月12日—15日　中国音乐教育研究会在北京召开第二届会员代表会暨第五次学术年会。来自全国各地的60名代表出席了会议。会议就加强民族民间音乐教育作出决议，从学习、研究民族民间音乐、编写教材、改革教学、开展活动等十个方面进行了研讨。

4月13日—14日　沈阳音乐学院召开“我国当代音乐创作向何处—沈阳音乐学院1992年音乐理论研讨会”，会议由副院长王其慧主持，秦咏诚院长对研讨会的目的、意

义及有关音乐创作方面的问题做了讲话，与会者就如何看待西方现代作曲技法，西方现代作曲技法与传统作曲技法的关系、我国音乐创作的特点、音乐创作与社会生活关系等问题进行了讨论。会上还对作曲系的教学内容进行了研讨。

4月15日—5月19日 中央音乐学院琵琶教师郝贻凡在台北高雄、台中、宜兰、基隆等地巡回讲学、演出。她在台举行了四场独奏音乐会。4月23日、24日参加了在台北举行的“海峡两岸音乐、戏剧、美术研讨会”。

4月20日—5月20日 全总歌舞团副团长笛子演奏家詹永明应邀赴台湾访问、演出、讲学。他参加了1992年台北传统艺术季《喜相逢》系列音乐会，与台北市立国乐团笛子演奏家陈中申合作，首演双笛协奏曲《喜相逢》、《草蜢弄鸡公》以及近期新作笛子协奏曲《蓝花花》等。指挥陈燮阳，台北市立国乐团协奏。

4月20日—26日 为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表50周年，中国延安学会在北京主办中国民族歌舞周，共演出5台70个节目。

4月中旬—6月中旬 上海交响乐团邀请德国指挥家盖尔德·海德戈尔、德国华裔指挥家黄飑灵、美国指挥家戴维·布里斯金、北欧瑞典指挥家克斯纳伯来团合作演出交响音乐会，并与上海音乐学院歌剧中心联合首演玛斯卡尼的独幕歌剧《乡村骑士》。

4月22日—5月5日 由中国少年儿童文化艺术基金会组派的中国少年儿童活动中心艺术团，一行53人应邀赴莫斯科参加莫斯科国际合唱与音乐艺术节。中国少儿艺术团的40名小演员演出了二胡独奏、齐奏、柳琴独奏、民乐合奏及童声独唱、重唱等音乐节目。

4月22日 英国杰出的小提琴家伊费拉·尼曼教授应邀来我国演出并在中央音乐学院讲学。

4月22日 台北市立国乐团在台北市国家音乐厅举行“黄河大合唱音乐会”，首次用国乐伴奏。300余人参加演唱，蔡正骅、张清郎、李静美等人独唱。

4月25日—28日 《中华大家唱（卡拉OK）曲库》东西南北中“天第杯”青年歌手邀请赛在北京中国文联会堂举行。比赛结果5名获金牌，5名获银牌，5名获铜牌。

4月25日 浙江歌舞团作曲家钱兆熹应邀赴马来西亚艺术学院作客席教授。

4月27日 中国音协、中国音乐学院在北京联合举办蒋风之二胡艺术研讨会。与会者就蒋先生艺术实践、教学思想、演奏风格等方面的问题进行了研讨。中国音乐学院院

长樊祖荫、中央音乐学院教授汪毓和等专家学者和蒋先生的子女参加了会议。

4月28日　以北京音乐家协会主席厉声为团长的中国音乐家代表团应邀赴蒙古共和国进行为期十天的访问。

4月28日　文化部主办的第二届文华奖评选揭晓。有9个剧目获文华大奖，其中歌剧二部。有22个获文华新剧目奖，其中歌剧有2部，有3个获文华新剧目奖。还有文华单项奖，歌剧《党的女儿》获编剧奖，《黄河儿女情》获词作奖。获文华导演奖2人，文华编导奖6人，获音乐创作奖7人，获文华表演奖的歌剧演员9人，歌舞演员奖1人。

4月28日—8月初　由解放军总政治部举办的中国人民解放军第六届文艺会演在成都拉开帷幕。有歌舞、歌剧等7大门类近40台节目，全军33个专业文艺团体的3000余人参加，分别在成都、广州、兰州、沈阳、南京、济南、北京7个片区举行。历时100天

4月30日—5月2日　湖北省歌剧团应邀来北京演出七场歌剧《樱花》。该剧是张敬安、周慧华根据郑锡同、陈健所编话剧《泪血樱花》改编，赵慧娟、贺志怀作曲，导演张奇虹、钱峰。中国歌剧研究会于5月4日为该剧举行了座谈会。

4月　加拿大世界著名萨克斯管演奏家波尔·博柔笛应邀来我国讲学、演出。

4月　星海音乐学院副教授、著名高胡演奏家甘尚时，被美国传记协会研究学会接受为副理事。

4月—5月　武汉音协为纪念《讲话》，举办武汉地区首届民族声乐、器乐作品比赛、92武汉首届“日康杯”少儿演唱金奖大赛和合唱音乐会。

4月　福建社会音乐学院向民族音乐理论著述作出贡献和在国际交响乐作品比赛中获奖的福建师大音乐系教授王耀华和福建歌舞剧院交响乐团青年作曲家吴少雄分别颁发了施文宣音乐奖的创作奖和比赛奖。

4月　自“四通MSR—901”问世以来，首次全部用这种电脑音乐系统进行作曲、配器及演奏的个人作品音乐会——陈宣雷电脑音乐作品演奏会在上海举行。他演奏了《光和热》、《对话——一个外星人的男孩》、《月色》等曲目。

4月　日本四季剧团应邀来我国演出音乐剧《李香兰》。

4月　保加利亚音乐家小组应邀来我国访问演出。

5月4日　中国音协、中国农民艺术团等单位在北京联合举行“王江平独唱音乐会”。

5月4日—11日　中央乐团合唱团应新加坡青声音乐学会邀请，

在指挥家严良堃的率领下赴新加坡访问演出。合唱团举行了以“岁月中华”为题的五场合唱音乐会。演出了《黄河大合唱》、中国民歌改编合唱曲和外国合唱歌曲。

5月7日—10日 中国音协钢琴调律学会在北京召开首次工作会议。来自全国的80余名代表出席会议，学会名誉理事长赵沨到会并讲话。与会代表就国内外钢琴生产及售后技术服务等进行了畅谈，切磋了技艺，提高了认识水平。

5月8日 1992年莫扎特颁奖仪式在奥地利英斯勃罗克举行。中央音乐学院钢琴系副教授吴迎、上海音乐学院钢琴系讲师邵丹获莫扎特钢琴奖。颁奖仪式后举办了获奖者音乐会。

5月9日 江西省文艺学校、江西民族弦乐学会、南昌电台等7个单位在南昌市联合举行纪念刘氏三杰音乐会。

5月10日 纪念刘天华逝世六十周年音乐会在北京举行。中国广播民族乐团演奏了刘天华的两首琵琶曲和九首二胡曲。林石城、张韶、王宜勤、俞良模、刘长福、张方鸣、张连生等老、中、青演奏家担任音乐会的独奏和领奏。指挥彭修文。刘天华先生的女儿刘育和、侄子刘育熙也参加了演出。

5月初 香港市政总署发言人宣布：夏云飞、陈燮阳、黄安源被分别任命为香港中乐团驻团指挥、首席客席指挥、团长兼助理指挥。

5月11日 沈阳音乐学院与日本雅马哈公司在该院音乐厅联合举办“纪念中日邦交正常化20周年音乐会”。

5月12日—6月10日 朝鲜社会安全部艺术团应邀来我国北京、济南、上海、泰安、南京等地进行为期一个月的访问演出。

5月14日 为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表50周年，中央人民广播电台、上海人民广播电台、陕西人民广播电台、延安地区广播电视局、中共延安地委在毛主席发表《在延安文艺座谈会上的讲话》的旧址杨家岭联合主办“延安之声”大型文艺活动。

5月14日 江苏省音协、中国声学会和北京迷笛（MIDI）中心等五单位在南京金陵饭店召开华东地区首届（MIDI）音乐研讨会。200余人出席会议。会上作曲家王立平就其（MIDI）音乐创作实践作了发言，与会者认为高科技与音乐“联姻”，对丰富我国民族音乐创作，加快音乐的世界性传播起着很大的作用。

5月15日 在北京四通集团公司成立八周年之时，该公司与日本罗兰公司共同开发的四通SDP—7型数码钢琴，也是我国第一台数码钢琴在北京问世。

5月15日—16日 文化部、广

播电影电视部、中国音协在北京音乐厅和北京大学联合主办纪念“刘氏三杰”音乐会。音乐会演出了刘天华的二胡曲、琵琶曲和民乐曲，刘北茂的二胡曲和民乐曲，以及刘半农创作的诗谱等的声乐作品。刘天华之女刘育和、刘北茂之子刘育熙参加了演出，指挥郑小瑛、秦鹏章、聂中明、彭修文。

5月16日　日本新堀吉他交响乐团一行70余人，在团长新堀宽己的带领下来我国访问演出，在北京音乐厅举行世界古典名曲音乐会。

5月16日—24日　中央乐团为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表五十周年，在北京举行六场音乐会。其中有中外著名艺术歌曲及歌剧咏叹调独唱音乐会，中国作品交响音乐会，“五四”以来优秀歌曲合唱音乐会，三场室内音乐会，指挥分别由谭利华、秋里、李德伦担任。

5月16日—26日　92’上海文化艺术节在上海举行。共演出节目31台，其中音乐节目17台。上海交响乐团、上海乐团、上海音乐学院上海歌舞团、上海民族乐团、上海学生艺术团、周小燕歌剧中心、上海爱乐合唱团参加了演出。此外来自美国、俄罗斯、日本、泰国和台湾地区的艺术团体也应邀参加了演出。

5月19日　罗马尼亚乔治·埃内斯库交响乐团独奏演员尼古拉·里加列茨应邀来我国访问演出，在北京音乐厅举办管风琴独奏音乐会。

5月20日　为纪念《讲话》发表50周年，吉林省民族乐团在长春演出“难忘的旋律”民族音乐会。音乐会由序奏《春潮》、第一乐章《难忘的旋律》、第二乐章《盛开的百花》、第三乐章《涌动的春潮》和尾声《沿着社会主义大道奔向前方》组成。

5月21日—6月3日　《讲话》发表50周年之际，正是中央歌剧院建院40周年，该院先后在民族文化宫礼堂和天地大厦国际剧院演出中国歌剧选场和外国歌剧选场晚会。新老艺术家及儿童演员200余人参加演出。国家主席杨尚昆特为该院题词“发扬革命传统，振兴歌剧事业”。

5月22日　中央歌舞团民乐队指挥杨洁明应邀赴澳大利亚墨尔本市参加“亚洲艺术节～沿着马可·波罗的足迹”活动，担任当地华人“肇风中乐团”6月4日音乐会的客习指挥。

5月22日　以上海音乐学院院长江明惇教授为团长、东方古筝研究会会长何宝泉为领队的上音筝团一行12人，应邀赴新加坡和马来西亚进行20天的访问、演出、讲学。

5月22日　由浙江歌舞团杜如松（笛子）、许奕（二胡）、王涛（琵琶）组成的三人民乐演奏家小组，应

邀赴突尼斯进行为期10天的访问演出。

5月23日 北京交响乐团推出一台中国作品音乐会，演出《白毛女》组曲、《黄河钢琴协奏曲》、二胡《长城随想》等作品。谭利华指挥，宋飞二胡独奏，石叔城钢琴独奏。

5月23日 中国音协在北京举行师范院校键盘教改座谈会。与会者认为钢琴教学是一门实践性很强的学科。要打好钢琴弹奏基础，在这个基础上应训练学生的编配与即兴伴奏能力，不断提高他们的伴奏水平。

5月23日 新疆维吾尔民族管弦乐队在乌鲁木齐进行首演音乐会获得成功。这是一支由50名平均年龄23岁的演奏员组成的乐队，演奏了《潘吉尕木卡姆》选曲、《拉克木卡姆》选曲、《艾介姆主题随想曲》、舞剧《天鹅湖》选曲及独奏曲、独唱曲等。指挥维吾尔作曲家努尔买买提沙依提。

5月25日 为纪念《讲话》发表50周年，空政文工团推出大型歌舞《飞翔诗韵》，整台节目由序幕《起飞在华夏之邦》、《飞行日记》、《翼下七彩》、《从历史飞向明天》和尾声《为中华彩凤护航》五部分组成。

5月27日 为缅怀中国现代民族音乐家刘天华先生为我国民族音乐所做的贡献，辽宁省音协和沈阳音乐学院举办纪念刘天华逝世60周年活动，其中有刘天华二胡作品独奏音乐会和纪念刘天华学术研究会。

5月27日—6月12日 新加坡德明政府中学华乐团应邀来我国访问演出。

5月27日 台北爱乐合唱团应邀来北京与中央乐团合唱团同台演出，在北京音乐厅举行了“歌声中有爱”合唱专场音乐会。

5月28日 中国国际广播电台文艺部，中国民族管弦乐学会邀请民乐界部分演奏家、作曲家和指挥家，重新组建了“中国神州乐社”。该社宗旨是：振兴中国民族器乐艺术，弘扬中华民族的音乐文化，团结联络有高超音乐创作水平和专业演奏技艺的成员，不断推出民族特色浓郁、时代气息强烈的民族音乐新作品。

5月28日—6月1日 由中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐年鉴》编辑部、辽宁省文化厅、省音协、丹东市文化局、市文联主办，丹东市群众艺术馆承办的《中国音乐年鉴》第三届学术研讨会在辽宁省丹东市召开。来自全国各地的30余名代表出席会议，中国音协副主席吴祖强到会指导，会议围绕《中国音乐年鉴》补编〔1949—1985〕问题进行了讨论。

5月29日—7月11日 由中央乐团著名双簧管演奏家章隶和、

钢琴家洪育慧、小提琴家梁大南组成的中国音乐家小组，受文化部委派赴美国纽约、华盛顿、休士顿、旧金山等地进行访问演出。

5月29日　中央歌剧院弦乐四重奏小组在北京音乐厅举行室内音乐会。这个四重奏小组是由刘志勇、徐航、苏家军、陈凯自发组建并利用业余时间排练的。

5月29日　高胡演奏家余其伟和山西省唢呐演奏家王高林应邀赴新加坡参加“92’新加坡国家艺术节”。

5月30日　前国民政府教育部次长、国立音乐院院长顾毓琇偕夫人、儿子第二次访问中央音乐学院，受到于润洋、陈自明等院领导及青木关时期的旧友、学生的热情欢迎。91岁高龄的顾先生现定居美国，与江泽民书记有师生之谊。

5月30日　赴美留学生方明回国在中央音乐学院举行独奏音乐会。6、7月间分别与天津乐团、中央乐团、陕西乐团合作演出。

5月31日　我国赴美留学生梁雷被接收为美国中学生国家荣誉协会成员，并荣获杰出学术成就总统学术奖（1991—1992学年），教育部长亚历山大、总统布什签字。

5月31日　第四届首都大学生理想之歌合唱节决赛在北京音乐厅举行，4所大学获一等奖，4所大学获二等奖。

5月　由菲律宾华裔音乐家蔡继琨创办的“福建社会音乐学院”在福州成立。聘请李凌、赵沨、朱践耳、江明惇等海内外20位著名音乐家任董事。

5月　为纪念《讲话》发表50周年，广乐省文艺团体演出9台晚会。广州乐团、省歌舞团、南方歌舞团参加了演出，香港女指挥家叶泳诗应邀与广州乐团合作演出。

5月　为纪念《讲话》发表50周年，深圳特区以“’92深圳大剧院艺术节”为中心在全市范围展开了歌咏比赛、卡拉OK比赛、革命歌曲联唱、专题性演出等。云南歌舞团、沈阳歌舞团、广东民乐团参加了演出。

5月　中国音乐学院青年教师王宁为二胡、笛子、古筝而作的《国风》和星海音乐学院房晓敏为二胡、笛子、扬琴、琵琶和古筝而作的《五行》在美国第一届“长风奖”国际中国民族器乐作曲赛中获优秀奖。10月3日获奖作品由长风乐团在纽约墨尔金音乐厅作世界首演。

5月　在哈萨克斯坦阿拉木图市举行了“亚洲国际声乐比赛”。这是一次国际性通俗歌手比赛，我国郑州选手高红获二等奖，新疆歌手阿孜古丽获鼓励奖。

6月1日　中国音乐学院作曲系学生刘峰毕业作品音乐会在北京音乐厅举行。演出了序曲《欢庆》、声乐作品《美人芳草》、《鸷鸟不群》、主

题幻想曲《倒影》及第一交响曲《还报》，中央乐团交响乐队演奏，谭利华指挥。

6月1日　中国印刷科学技术研究所与人民音乐出版社协同攻关，推出我国第一个专业乐谱电子出版系统——“科印”乐谱电子排版系统，通过了由新闻出版署组织的部级鉴定。

6月2日—4日　第二届刘天华学术研讨会在北京平谷召开，来自中央音乐学院、天津音乐学院、西安音乐学院、香港等其它地方的20几位专家学者参加研讨会。会议收到论文22篇。

6月8日　武汉音乐学院民族器乐系、湖北省音协民族音乐委员会在武汉音乐学院联合举办“纪念民族音乐家刘天华逝世60周年学术报告会和作品音乐会。

6月10日—12日　中国音协民委会、中国曲艺音乐学会、天津艺术研究所、北方曲艺学校在天津联合举办曲艺音乐概论研讨会。来自北京、天津、陕西、广东、山西、安徽、河南、江苏、四川九省、市曲艺音乐专家30余人出席会议。会议就我国曲艺音乐的本质、特征，曲艺音乐的界定、分类等基础理论问题进行了讨论。并结合由于林青和李光同志分别撰写的两部《曲艺音乐概论》书稿，对曲艺音乐有异于其它音乐品种的特别属性——说唱性及程式性、地方性、抒情性与叙述性相结合等特征进行了讨论。

6月12日、13日　台湾师范大学为纪念已故中国现代音乐家江文也诞辰82周年，在台北举行江文也研讨会。大陆作曲家苏夏、音乐理论家梁茂春及江文也的遗孀吴韵贞女儿江小韵应邀出席会议，并分别作了题为《江文也与中国大陆作曲家》、《江文也的钢琴作品》、《先夫江文也》的发言。江文也原配日籍夫人江信子也出席了研讨会，并报告了江文也先生的早年事迹。

6月11日　音乐教育家、理论家中央音乐学院教授姚锦新，因病在北京逝世，终年81岁。

6月13日—7月5日　以刘森民为团长的中国唱片艺术团，由张维良（笛子）、曹德维（二胡）、李玲玲（扬琴）、杨靖（琵琶）、郭雅智（唢呐）五位青年演奏家组成，应邀赴荷兰、丹麦德国访问演出，参加了六个艺术节，共演出了19场。

6月14日、15日　江苏交响乐作品音乐会在南京举行，由江苏省歌舞剧院管弦乐团、前线歌舞团乐队、南京艺术学院管弦乐团、南京市民乐团、南京歌舞团等组成的联合乐团参加演出，指挥黄晓同，小提琴独奏张曦仑。音乐会演出了《交响声乐套曲—唐代诗词四首》（陈鹏年曲）、交响随想曲《颂》（沈幼潜曲）、琵琶与交响乐队《丝路幻想曲》（乔

惟进曲)、交响随想曲《雨花祭》(王建元曲)、交响序曲《凤飞龙腾》(王建民曲)、交响序曲《支点》(崔新曲)、交响音画《春满江南》(吴正方曲)、二胡协奏曲《雪山赞》(庄曜、杨易禾曲)。这是江苏有史以来最大规模的一次交响乐作品大展演。

6月15日、16日　由5位马来西亚新一代最具代表性的“青春派”与“实力派”明歌星和一个全马最具盛名的现代舞蹈团组成的演出团首次来我国访问演出。

6月16日　黑龙江第三届天鹅艺术节暨第二十届哈尔滨之夏音乐会在哈尔滨举行。全省选调20余台各艺术门类节目,其中音乐节目有5台。期间还举行了声乐比赛、厂歌比赛等四项大赛。

6月23日—28日　高等学校音乐教育学会在西安电子科技大学举办普通高等学校音乐教学大纲暨教学法研讨会,来自全国普通高校代表70人出席会议,会议就《普通高校音乐基础知识教学大纲》、《普通高校中国民族民间音乐教学大纲》、《普通高校中国音乐史教学大纲》的编写进行了研讨。

6月26日　上海音乐界、戏曲界、新闻界一百多人,共贺贺绿汀九十寿辰及与夫人姜瑞兰的“钻石婚”。上海各界知名人士到会向贺老及夫人祝贺。周小燕代表文艺界发言,对贺老的卓越贡献作了高度的评价。贺老在答词中谦逊朴实地回顾了自己的音乐生涯,以及在党的指引下走过的创作历程。并向大家表示感谢。会后举行了贺老作品音乐会。

6月26日、27日　台湾长笛演奏家应邀访问上海,与上海交响乐团合作演出了莫扎特的《G大调长笛协奏曲》,指挥陈燮阳。

6月29日—30日　沈阳音乐学院师范系恢复建系十周年总结表彰活动在沈阳音乐学院举行。

6月30日　文化部、中国艺术研究院、中国音协、人民音乐出版社在北京音乐厅举办章枚声乐作品音乐会。音乐会演唱了他创作于新四军军旅生活中的作品《黄桥烧饼歌》、《黄桥的新生》、《怒吼吧长江》等,以及近期作品《祖国,我属于你》、《大海》、《咏梅》、《爷爷的歌声》等。

6月　《跳云南》歌舞晚会在北京演出,共汇集了云南13个地区的200多名各族演员演出了30多个民族的民间歌舞。音乐设计兼指挥钱康宁。音乐用云南的民族乐器伴奏,没有固定的曲式结构,超脱于严格的配器,源于自然、表现自然。

6月　云南丽江召开纳西族音乐创作座谈会。美国匹兹堡大学研究生李海伦出席会议,会议就纳西族音乐的历史和现状、普及与提高、继承和发展等问题进行了讨论。

6月 北京军区战友歌舞团独唱演员孙秀苇在意大利第32届威尔第国际声乐比赛中获二等奖。

6月 上海音乐学院附中学生潘依琼在柴可夫斯基青少年音乐比赛中获小提琴项目第二名，中央音乐学院附小学生李四研获大提琴项目特别奖。

6月 日本著名小提琴家西崎崇子再次到上海第四次灌录《梁祝》，7月还灌录了中国爱情歌曲集锦《玫瑰三愿》唱片。

6月 四川省教委、省文化厅主办的第三代双腔葫芦埙鉴定会在成都举行。四川音乐学院王其书副教授改革的双腔葫芦埙在音域、音量、转调诸方面，较传统埙均有大的突破。从高音至低音共含6件乐队配套陶埙，可用于独奏、重奏、伴奏，还可用于乐队合奏。音域扩展至20度，大小埙的半音齐全，均可顺利地转调。

6月—7月 中央歌舞团与美国马萨诸塞州国际表演艺术研究院联合举办了“’92中美现代音乐演唱会——全国巡回演出”活动。在我国的天津、北京、沈阳、广州、南京等19个城市演出。

6月 《音乐周报》编辑部和北京吉他学会发起的古典吉他中国作品征集揭晓，8首乐曲入选。评审会向“古典吉他定级委员会”推荐这几首乐曲作为考级的中国作品。会上评委们还就古典吉他的民族化问题作了深入的讨论，认为外来器乐的民族化是一个普遍存在的问题。应走出借鉴→移植→消化→改编→创新这几大步，才能真正达到洋乐器民族化的目标。

6月 以推广严肃音乐、促进中外文化交流为宗旨，香港乐城唱片有限公司与中央音乐学院合作录制《器乐卡拉OK大全》音像制品。根据协议今年(第一期计划)港方投资一百万元人民币，院方录制40盘中西乐器伴奏母带，每盘42分钟以上。器乐卡拉OK伴奏带为乐器爱好者的表演和自娱提供帮助。

7月1日 北京歌舞团赵奔应邀赴日本进行为期一个月的讲学活动，他用英语面授“中国民族乐器古代发展史及现代演奏法”。

7月1日 深圳市委宣传部、市文化局等单位联合举办建市以来规模最大的一次群众歌咏活动，演员达5000余人。

7月2日 中国残疾人艺术团在北京天地大厦举行慰问武警北京总队官兵演出。特邀表演艺术家英若诚担任主持人。

7月3日 以新疆维吾尔自治区对外友协副会长居马洪为团长的“中国丝绸之路艺术团”一行44人应邀对印度尼西亚进行为期44天的访问演出。中国丝绸之路艺术团由福建泉州市歌剧团和新疆喀什歌

舞团组成。

7月6日、7日 解放军军乐团为庆祝建团40周年，在北京音乐厅举行音乐会。

7月8日 文化部副部长陈昌本到中央音乐学院宣布部党组关于中央音乐学院新一届领导班子的任命通知，党委书记徐士家，院长刘霖，副书记兼副院长左因，副院长王次炤、孔庆先。

7月11日 旅美中国青年钢琴家孔祥东在第五届悉尼国际钢琴大赛中一举夺魁，同时获得莫扎特协奏曲最佳演奏奖，莫扎特奏鸣曲最佳演奏奖，李斯特作品最佳演奏奖和现代作品最佳演奏奖。

7月13日 中国音协、大庆市文化局、大庆物探公司和北京音乐厅联合主办男高音张贵生独唱音乐会。这是我国第一位工人歌手在北京音乐厅举办独唱会。张贵生用中外文演唱了20余首歌曲。

7月15日—19日 北京市青少年儿童“星海杯”暨第九届手风琴比赛在北京举行，经激烈角逐，有30名选手获奖，23日举行颁奖仪式及获奖选手音乐会。

7月16日—8月1日 中央音乐学院二胡演奏家刘长福应邀赴香港讲学、演出。

7月16日—21日 文化部艺术局主办、中国国际旅行社总社承办的以“为了明天——和平·友谊”为主题的中国国际合唱节在北京举行。来自泰国、日本、法国、新加坡及中国台北、昆明、呼和浩特、北京等国家和地区的20个专业、业余合唱团的1300位演员参加了演出。

7月17日、18日 著名指挥家严良堃应邀赴香港中乐团和雅歌雅乐社两个合唱团合作演出两场“诗经”音乐会。

7月18日 为庆祝中国人民解放军建军65周年，由《解放军歌曲》编辑部主办的全国性“队列歌曲征歌”评奖活动揭晓。评出优秀奖5首，优良奖70首。

7月中旬 台北和真琴社、中国音协古琴联谊中心、上海今虞琴社在上海音乐学院和北京音乐厅举办“两岸琴声—古琴交流音乐会”。两岸古琴家14人分别登台献艺。并在中国音乐学院举办海峡两岸古琴雅集活动，两岸琴家畅述友情，切磋技艺。

7月21日—25日 由中国传统音乐学会、中国音乐学院主办，中国音协音像出版社协办的中国传统音乐学会第七次年会在北京中国音乐学院召开。来自全国各省区及香港、台湾和日本、德国的140多位专家学者出席会议，提交论文105篇，其中大会报告17篇。

7月21日 以收集、保存、研究、开发中国音乐文化资料为己任的中国音乐资料馆在中国音乐学院

成立。

7月24日 美国科罗拉多州交响乐团和美国亚裔表演艺术中心联合在美国科罗拉多州首府丹佛市的布魂尔音乐厅举行“中国之音”音乐会。中央乐团指挥陈佐湟博士及四名在美留学的中国歌唱家高曼华、邓韵、张建一和田浩江应邀参加演出。

7月24日 国际噪音、言语、医学协会会员，江西师大音乐系副教授周权华，应邀赴俄罗斯伊尔库茨克市讲学，介绍他创立的“三声动力定型嗓音训练法。

7月25日 为纪念中墨建交20周年，文化部与墨西哥驻华使馆在北京音乐厅举办纪念音乐会，中央乐团演奏了6首中墨乐曲，特邀墨西哥使馆参赞、职业指挥费尔南多·阿维拉任指挥，墨西哥世界著名吉他大师阿方索·莫雷诺参加演奏。31日莫雷诺在北京音乐厅举行专场吉他演奏会。

7月26日—8月10日 广东省台湾同胞联谊会附设海音钢琴学校在香港、广州举行第二届省、港、澳海音钢琴音乐夏令营。特邀钢琴家石叔诚、赵晓生、罗乃新等前来讲学，还分别举行了钢琴名家和学者音乐会。

7月27日—30日 《中国乐律学史》课题组第三次年会暨审稿会在北京举行。22位专家学者出席会议，会议对《大曲两种：唐宋遗音研究》（黄翔鹏）、《（律吕精义）点注》（冯文慈）和《中国乐律学论著提要》（郭树群、陈其射、王子初、李成渝编撰）三部书稿进行了讨论。会议由黄翔鹏主持。

7月29日 德国音协名誉主席、汉诺威国立戏剧学院院长雅克比教授夫妇和该协会秘书长、汉堡国立音乐学院音乐学家艾哈特教授夫妇一行四人应邀来我国进行为期二周的访问。中国音协名誉主席吕骥等与德国音乐家进行了座谈，双方介绍了两国音乐文化事业的现状和发展情况。并互赠了音乐唱片、磁带、音乐书刊，德国音乐家还赴上海、西安进行了访问。

7月31日 为庆祝中国人民解放军建军65周年，解放军总政治部在北京举办大型歌舞《长城之歌》演出。

7月下旬—8月底 由金曼平校长领队的中央音乐学院附中演出小组，应邀赴香港、台湾、新加坡、马来西亚访问演出，共演出23场，钢琴伴奏李斐岚。

7月 深圳交响乐团在深圳大剧院音乐厅举行瑞士现代作曲家作品专场音乐会，深圳交响乐团首席指挥姚关荣和瑞士作曲家兼指挥家海因里希·史韦沙联袂执捧。

7月 上海音乐学院应届毕业生黄英在第十九届巴黎国际声乐比

赛（歌剧）中获第二名。

7月　波兰共和国驻广州总领事馆赠送星海音乐学院部分纪念著名音乐家肖邦的资料。其中有图片30副、书籍20本、乐谱19本、录音录像带13盒，唱片10张。这些资料是波兰在深圳、珠海举办的“纪念肖邦诞辰180周年”活动中展出的展品。波兰共和国驻广州总领事杨·诺瓦克和星海音乐学院副院长蔡松琦等参加了赠送活动。

7月　香港学生梁丽云取得中央音乐学院音乐学系硕士学位，硕士论文《论琴的发展期》，指导教师伊鸿书教授。

7月　第五届“五州杯”全国青年歌手大奖赛揭晓，24名选手分别获得美声、民族、通俗一、二、三等奖。

7月　在我国《版权法》公布实施一年后，《红太阳》录音带的出版，存在严重的侵权行为，致使羊鸣、阎肃、宋扬、生茂、张士燮、洪源、傅晶、王锡红、冰河、付林、程恺等20位知名词曲作家联名致函中国音协，呼吁提高著作权意识，保护作者合法权益。

7月　为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表50周年，陕西省乐团推出一台取材于“长安古乐”的专题音乐会——《长安古韵》。以合唱为主，室内交响乐队加“长安古乐”中特有的民族打击乐器云锣、木鱼、梆子和古筝为伴奏。音乐会由“长安古乐”三代传人余铸先生任艺术指导，冯长路指挥，薛丽娜编舞。

8月1日　为纪念中日邦交正常化20周年，中国音协表委会在北京昆仑饭店举办中日音乐家交流音乐会。音乐会上，来自日本大阪交响乐团和兵库川大学的长笛演奏家蛎崎路子、宋原谕宜，中国大提琴演奏家陈绍华与日本作曲家上田益（钢琴）合作演奏了作曲家本人的三部器乐作品，男中音王立民、女高音卢乔分别用日文演唱了作曲家的声乐作品。音乐会下半时由“爱乐女”室内乐团演出。著名指挥家郑小瑛担任音乐会主持人。

8月6日—11日　高师音乐教学课程会暨中国音协音教学会第一届年会在北京师范学院举行。会议以交流近年来国内音乐教育学科理论与实践成果，研讨高师音乐教育学课程教学改革，促进音乐教改为中心议题。与会者提交论文20余篇。

8月8日　中国少年儿童活动中心合唱团、香港大埔儿童合唱团、广州市少年宫合唱团在北京音乐厅联合举办以“友谊飞越京港穗”为主旨的三城市儿童合唱团交流演出。

8月8日—13日　第四届东北、华北、西北地区少年宫文艺会演在石家庄举行。12个少年宫艺术团

演出了120多个节目，闭幕式上，大会为43个优秀节目颁发了表演一等奖，以及部分节目创作奖，优秀辅导老师奖。

8月上旬 广州珠江钢琴工业公司、西安音乐学院朱雀琴行主办，西安音乐学院、陕西省音协承办的“1992年珠江奖全国少年钢琴邀请赛”在西安音乐学院举行。一、二、三组各评出一等奖1名。

8月上旬 浙江省民族管弦乐学会与台湾“和真琴社”在杭州市政协礼堂举行琴筝音乐会。该省古琴演奏家徐晓英女士及“和真琴社”成员李孔元先生等20余位名家新秀参加了演出。

8月上旬 中央音乐学院声乐歌剧系黎信昌教授、郭淑珍教授赴新加坡考查，期间，他们与南洋艺术学院音乐系负责人洽商关于合作建立海外声乐（华语歌曲）考试制度事宜，该制度明年在星岛推行。

8月13日 泉州少儿艺术团民乐队和台湾4名小乐手，应邀来北京音乐厅演出，并与北京市、区青少年宫的民乐队进行交流活动。

8月14日—16日 日本指挥家前田先生来我国北京指挥中国广播合唱团排练演出大型合唱曲《中国神话四题》。该曲由作曲家武炳统应前田先生邀请，为中日邦交二十周年纪念音乐会而作。作品取材于中国古代神话传说，“精卫填海”、“嫦娥奔月”、“女娲补天”、“夸父追日”。

8月14日 第二届中国国际民间艺术节在北京首都体育馆开幕，来自五大洲的17个国家的民间艺术团来我国参加艺术节演出。在我国的两周时间里还分别到西安、海城演出。

8月15日 中央乐团交响乐发展会在北京宣告成立，该会的成立为进一步推动乐团改革，取得社会的关注和支持，实现推动音乐文化的发展，达到社会进步的目的。会长李德伦，艺术指导由1992年6月出任中央乐团首席指挥的胡咏言担任。

8月16日—21日 中国音协、天津乐器公司、天津音协、天津音乐学院、北京青少年服务中心联合在天津音乐学院举办全国青少年“鹦鹉杯”手风琴比赛。3名分获少年甲组、少年乙组及青年组的“鹦鹉杯”奖，1名获少年甲组一等奖，4名获少年乙组一等奖，1名获青年组一等奖。

8月18日—10月6日 著名胡琴演奏家刘明源先生应邀赴台湾访问、演出、讲学。在台湾50天中与高雄市国乐团合作演出三场，个人独奏音乐会一场，还应台湾传大艺术事业有限公司邀请在台北国家音乐厅加演一场，大小讲座数十场。

8月19日 北京国际艺苑为艺

术沙龙开业一周年举行酒会和音乐会。设在北京国际艺苑皇冠假日饭店中的艺术沙龙，以每周定期举办高雅严肃的民族音乐会和古典音乐会为宗旨。一年来共举办了百余场独唱、独奏、合唱、室内乐及民族器乐音乐会。中央乐团、中央歌剧院、中央民族乐团、中央音乐学院等艺术院及李德伦、严良堃、周广仁、盛中国、左叔诚、鲍惠荞等著名音乐家都到此参加活动。一些外国艺术家也来这里参加演出。

8月20日—27日　由中国音乐学院院长樊祖荫教授为团长的中国音乐学院青年乐团一行16人应邀赴日本访问演出，乐团以合奏、重奏、独奏形式演奏了中国传统乐曲和近现代作品，指挥黄晓飞。

8月23日　美籍华裔美国北伊利诺斯大学音乐学院教授韩国璜教授偕夫人陈女士采访长安瓦胡同鼓乐团。该团领导和村长向客人介绍了瓦胡同村的概况和鼓乐团发展演变的历史。鼓乐团为客人演奏了《金猴闹春》、《龙虎斗》、《农家乐》等传统鼓乐。

8月24日　贵州省民族歌舞团应邀参加在波兰举行的第25届国际民间艺术节，在艺术节比赛中获团体最高奖——“金山杖奖”。苗族歌手阿旺获声乐比赛个人金奖，侗族歌手高健华获声乐比赛银奖，布依族演员罗文军的木叶独奏获银奖。

8月29日　我国旅美小提琴演奏家吕思清、钢琴演奏家许斐平、女高音歌唱家朱小强与中央乐团交响乐队在北京音乐厅举行音乐会，指挥谭利华。

8月底—10月中　中国广播艺术团青年手风琴演奏家张国平应邀赴加拿大、瑞士参加国际手风琴艺术活动，并举办个人手风琴独奏音乐会。

8月　河北省广播电视厅、文化厅、省音协在石家庄市联合举办“王玉西声乐作品音乐会。省音协、省艺术研究所联合召开《王玉西作品研讨会》，30余位代表出席会议。

8月　为纪念《讲话》发表50周年，中国人民解放军建军65周年，前线歌舞团来北京举行《行进在春天里》大型歌舞晚会。其中有部队歌曲、声乐套曲、合唱、重唱、独唱、歌舞等节目。

8月　中央音乐学院附中学生缪宁博在德国艾特林根市举行的第三届国际青少年钢琴比赛中，获少年组第二名，指导教师杨峻。

8月　北京第五届创作歌曲“健牌”大奖评选活动揭晓，10首歌曲获优秀作品奖，其中1首同时获最佳创作歌曲奖，1首同时获最受欢迎歌曲奖。

8月　我国著名歌唱家单秀荣应邀赴日本新潟参加以亚洲国家艺

术家为主的民族音乐盛会——环日本海艺术节。演唱了《赶牲灵》、《绣荷包》、《三十里铺》、《跑旱船》、《花儿》、《送情郎》、《茉莉花》等。

9月5日 我国音像界首家在境外设立集音像制品出版、生产、销售于一身的合资公司——乌中合资公司在北京举行签字仪式。合资双方是中国唱片总公司和乌兹别克斯坦共和国塔什干唱片厂、扬吉尤里生物化工厂。合资公司设在塔什干。音像设备全部由中方提供。

9月6日 北京成人教育局主办，丑小鸭儿童艺术学校承办的庆祝教师节首都千名儿童小提琴齐奏表演会在北京举行。

9月7日 音乐翻译家戴明瑜先生学术成果展在西安音乐学院揭幕。先后发表于海内外的译著百万余字近200篇（部）陈列在展厅。代表作有《十九世纪的交响乐与协奏曲》、《乐队与乐器》、《苏联当代音乐学》等。

9月8日 广东汕头市文化局中国艺术研究院音乐研究所、《中国音乐年鉴》编辑部等单位在北京音乐厅举办杨秀明古筝音乐会，中央乐团交响乐队协奏，胡炳旭指挥。演奏了多首有浓郁潮汕风格和清静曲雅的佛教韵味的筝曲。

9月9日 为继承和发扬“西安鼓乐”的优良传统，陕西省文化厅、省音协、西安城隍庙鼓乐社等单位联合主办著名民间音乐家安来绪逝世15周年纪念活动。该活动在西安音乐学院举行，邀请西安城隍庙鼓乐联社、东仓鼓乐社、大吉昌鼓乐社、西安音乐学院长安古乐社、陕西省广播电视民族乐团演奏“西安鼓乐”。

9月11日 五四时期杰出的社会活动家、音乐学家王光祈诞辰100周年，在四川音乐学院举行王光祈学术交流会。来自北京、天津、西安、南京、广州、成都、重庆以及台湾的专家学者出席会议。会议高度评价了王光祈先生的历史功绩和音乐学术成就。代表们还赴王光祈先生的故乡温江县参观了王光祈纪念馆。

9月11日—16日 第二届海内外江南丝竹比赛在上海举行，中国、毛里求斯等44支代表队参赛，中央音乐学院代表队获专业演奏一等奖，上海民族乐团的《秋雨》获专业创作一等奖，中国福利会少年宫民乐队获业余演奏一等奖，上海长宁区少年宫《喜上喜》获业余创作一等奖。

9月12日 新加坡二胡演奏家蓝营轩应邀来我国访问演出，与中央民族乐团乐队合作，刘文金指挥。

9月12日、13日 为庆祝中日邦交正常化20周年，日本现代流行音乐“南天群星”演唱组应邀来我国北京首都体育馆演出。

9月12日—21日 中国对外

演出公司在北京主办“意大利文艺周”，中央歌剧院在北京天地大厦演出意大利歌剧专场——纪念罗西尼诞辰200周年音乐会。还举办了意大利吉他演奏家玛西莫·加斯巴罗尼“吉他演奏会”，意大利著名的“Dorian Gray”演唱组的流行音乐会，意大利现代舞表演等活动。

9月14日—27日 中央民族学院少数民族文学艺术研究所副研究员毛继增应台湾中国民族音乐学会邀请，赴台湾进行为期两周的学术访问。在该学会举行的民族音乐学研讨会上，毛先生发表了《“惹麦丹觉”论》、《西藏音乐鸟瞰》等专题讲演。

9月14日 我国第一个专为古琴家设立的纪念馆——蜀派古琴大师张孔山古琴艺术陈列室在四川都江堰市二王庙开馆。张孔山名合修，清咸丰年间为青城山道士，1876年编订了蜀派代表琴谱《天闻阁琴谱》。吕骥、龚一、闵惠芬、冯光钰等专家和四川古琴界、音乐文化界人士出席了开馆仪式。

9月14日、15日 意大利青年钢琴家蒂丝娅娜·西尔维斯特莉小姐应邀来北京访问演出。

9月15日 奥地利维也纳儿童合唱团应邀来我国访问演出。

9月15日—17日 安徽省第二届花鼓灯会在淮南市举行，近800名演员来自九个县、市的代表队参加，演出了4台58个节目。其中有24个节目获创作奖，30个节目获演出奖，32人获表演奖，9个单位获组织奖。

9月18日 琵琶演奏家林石诚应邀赴台湾访问交流，分别在高雄、台中、台南、台北举行独奏音乐会，演出他改编创作的曲目《出水莲》、《到春来》、《三六》、《靠山》、《青春之舞》等，期间还进行讲学活动。

9月19日 在中日邦交正常化二十周年之际，日本著名青年指挥家及川光悦先生再次来我国与中国电影乐团交响乐团合作在北京音乐厅和海淀影剧院举行交响音乐会。演出了日本作曲家芥川也寸志的《三联画》、中国作曲家马思聪的《思乡曲》、吴祖强、杜鸣心的舞剧《鱼美人》组曲等。

9月20日 中央民族学院宋承宪教授从艺五十周年独唱音乐会在北京举行。音乐会由“刻苦向学篇”，和“勤恳从业篇”两部分组成。

9月20日 香港蓓蕾艺术中心主办，香港市政局策划的中（国）、香（港）、新（加坡）古筝名家演奏会在香港文化中心音乐厅举行，星海音乐学院副教授饶宁新、香港的吴晓红小姐、新加坡的欧阳良荣先生参加了演出。

9月21日—23日 中央音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所等五个单位在北京平谷县联合举办

“全国首届音乐学教学研讨会”。来自全国各音乐院校、研究单位的40余名代表及海外留学生出席会议。会议从音乐学学科建设和音乐学教学为议题，共收到论文20余篇。

9月下旬 为纪念我国早逝音乐家郑志声先生，重庆花卉园内新建了一座“志声亭”。郑先生于1937年毕业于巴黎音乐学院，成为在欧洲指挥交响乐团的第一个中国指挥家。回国后先后在重庆国立实验剧院、歌剧学校、中山大学执教，并任中华交响乐团指挥。1941年成功地创作并指挥了管弦乐《郑成功》（片断）及合唱《满江红》。

9月下旬 上海交响乐团应邀赴德国、瑞士、意大利访问演出。在三国共演出18场音乐会。指挥陈燮阳、侯润宇、胡咏言。

9月 香港演艺学学院任命二胡艺术家王国潼为中乐系主任（王国潼已辞去中央音乐学院民乐系主任一职）。

9月 一首60多年前的革命歌曲《穷人歌》在河南新县郭家乡发现。此歌用油墨刻印在红色油光纸上，长38厘米，宽23厘米，有24段歌词，作者为吴焕先（1907—1935）、王志仁（1904—1927）。《穷人歌》是用《十二寡妇叹调》填词而成，现被鄂豫皖革命烈士陵园馆收藏并展出。

9月 台湾琴筝艺术家梁在平先生在北京举行学术交流会，中国音协名誉主席吕骥等出席会议。

9月 上海音乐学院、上海文化发展基金会、上海市民委、上海音协为纪念王品素教授从事民族声乐教学45周年，在上海音乐学院举办纪念活动。来自全国各地的民歌演唱家举行了“王品素教授学生音乐会”，并召开了“王品素学术研讨会”。纪念活动全面展示了王品素教授对我国民族声乐教育事业的贡献，总结了上海音乐学院民族声乐教学的成功经验。

9月 西安音乐学院古乐学社在巴黎东方艺术研究中心录制的长安古乐专辑激光唱片（1991年访欧演出时录制），在巴黎获理查·考斯学术大奖。

10月1日—14日 中国少数民族文化艺术基金会在北京中国国际贸易中心及北京工人体育馆举行第二届中国民族文化博览会，博览会有“歌王歌后大赛”、“民族风情集锦”、“民间美术大展”、“民间珍藏大观”和“民族商品荟萃”六项内容。

10月10日 为庆祝我国博学多才的艺术家钱君匋教授从艺七十周年，上海乐团在上海银河宾馆举行钱君匋作品音乐会。

10月10日—14日 中国戏曲音乐学会等11个单位在山西晋城召开中国戏曲音乐〔山西〕国际学术讨论会，来自国内外的专家学者50

多位代表出席会议，大会收到论文近50篇，会议中心议题是戏曲音乐如何适应新形势。

10月12日 吉林艺术学院“尚德义教授声乐作品音乐会”在北京中央音乐学院举行。音乐会演唱了尚教授从70年代—90年代的艺术歌曲16首。演唱者田微丽、林庆珍、梁枫，钢琴伴奏张贵宝。

10月13日—15日 全国首届土家族音乐学术研讨会在湖北鄂西土家族、苗族自治州首府恩施市举行。来自四川、湖南、湖北、北京等地从事土家族音乐研究的30多位代表出席会议，提交论文20多篇。会议围绕土家族传统音乐、音乐与历史、民族风俗、信仰等方面的关系、音乐的特点和前景进行了研讨。期间，代表们到恩施市三岔区实地考察了土家族古老独特的傩戏音乐。

10月13日 法国著名的双簧管演奏家莫里斯布尔格和著名钢琴家阿兰·普拉纳斯应邀来我国访问演出。

10月14日、15日、16日 中国康辉旅行社、德国CTC旅行社分别在北京的天坛、颐和园、长城八达岭举办“92北京贝多芬国际音乐节，中央乐团交响乐队、合唱队参加演出，指挥石叔诚、谭利华、严良堃，钢琴独奏由中央音乐学院附中高二学生居觐（应邀）、石叔诚担任，领唱傅海燕、李尧、李初建、宋学伟。

10月15日—19日 全国艺术院校大提琴教学研讨会在北京举行，来自中央、上海、天津等地音乐、艺术、师范院校的45名代表出席会议。

10月16日 第二届“金唱片奖”在北京举行颁奖大会。吕骥、贺绿汀获特别荣誉奖，36位艺术家分获金唱片奖、指挥特别奖、创作特别奖、编辑特别奖、金唱片特别奖。

10月17日 著名音乐家马可塑像揭幕式和马可纪念室开展式在徐州五中举行。中国音协副主席瞿维、中国歌剧院原院长晏甬、中国音乐学院院长樊祖荫，徐州市市长胡振龙及马可同志的子女参加了揭幕仪式。

10月 第五届国民音教改革研讨会在济南召开，来自全国近40所师范院校的400名代表出席会议，会议按基本乐科、键盘、声乐、合唱指挥四个组进行讨论，大家一致认为新时期的改革大潮推动了师范院校音乐教育改革，提出应尽快建立我国师范院校的音乐教育体系。

10月21日—24日 中国音协、安徽省音协、鞍山市委宣传部在马鞍山市联合召开歌曲创作研讨会，来自十几个省、市的50余位音乐工作者出席会议，中国音协名誉主席吕骥致函大会，中国音协副主席孙慎在会议的开幕式和闭幕式上

讲话。

10月22日—25日 文化部、中国音协、河南省文化厅、文联、焦作市在河南省沁阳联合举办“朱载堉杯”全国唢呐邀请赛。全国19支唢呐代表队参加，5名选手获唢呐演奏家称号，10人获一等奖，15人获二等奖，14人获三等奖。我国明代科学家、世界文化名人朱载堉塑像于22日下午在沁阳市朱载堉纪念馆落成揭幕。

10月22日—25日 为庆祝中日邦交正常化20周年；欢迎日本天皇、皇后陛下访华，海政文工团歌舞团在北京天地大厦国际剧场演出歌剧《歌仙——小野小町》，中日艺术家合作演出，小野小町由王静、张理惠及谷井祚子扮演，皇太子由刘斌及刘维维扮演，指挥李星。

10月22日 中国音协会员、音协陕西分会会员、西安音乐学院声乐系副教授王延贞因病逝世，享年61岁。

10月23日 京、沪、闽音乐创作研讨会在福建太姥山举行。来自全国各地的30余位代表出席会议，会议围绕商品文化冲击波和提高通俗音乐的品位问题、现代作品的接受问题，“新潮”之后音乐的发展问题进行了研讨。期间播放了杨立青、许舒亚、王西麟、王震亚、赵晓生、郭祖荣、吴少雄、林荣元等人的作品。

10月24日 中央歌剧院交响乐队应邀赴澳门参加为期二周的澳门国际音乐节。

10月25日 上海音协、上海市少年宫、上海少儿民乐研究会、上海艺术研究所在上海少年宫联合举办“’92少儿古筝交流演奏会”。

10月26日 我国著名音乐教育家、作曲家邹鲁逝世20周年，成都音乐界在四川音乐学院举办邹先生生平事迹、图片、作品手稿等展览，召开了座谈会，并公演了“邹鲁作品音乐会”。

10月28日 中国音协、上海市文联等七个单位在上海举行人民音乐家聂耳铜像落成及揭幕仪式。聂耳铜像座落在市中心的一个街心花园内。周巍峙、吕骥等音乐界知名人士及日本明治大学教授岩崎富久男等近百人出席纪念仪式。下午及晚上举行了纪念聂耳诞辰80周年座谈会和聂耳作品音乐会。

10月29日 我国作曲家永儒布应邀赴俄罗斯布利亚特自治共和国举办个人交响作品音乐会，布利亚特歌剧芭蕾舞剧院交响乐队、合唱队演奏、演唱了他的《故乡》等六部作品，永儒布自己指挥，演出后，该国文化部副部长向永儒布颁发了奖状，表彰他为各国音乐文化交流做出的重大贡献。

10月30日—11月5日 中国音乐史学会第四届年会——中国音

乐史研讨会在扬州举行，来自全国的60余位代表出席会议，对高师集体编著的《中国音乐通史简编》以及对传统音乐在近现代史中的地位、作用等问题作了重点讨论。听取了冯文慈教授和郭得安教授的专题报告，会议还组织对扬州弹词、评话、昆曲观摩。

10月下旬　国家教委、文化部、中残联在南京联合举办全国部分省、市盲校、聋校学生艺术调演。演出了声乐、器乐、舞蹈、戏剧小品等11个节目。

10月　我国赴法留学生青年作曲家许舒亚在法国第五届国际交响乐作曲比赛中，以新作《夕阳·水晶》参赛，获作曲大奖。是此次比赛唯一的大奖（无第二、第三名)。授奖仪式将于1993年9月在贝藏松音乐节举行。该曲目定为下一届贝藏松国际指挥比赛决赛的必选曲目。

10月　西安音乐学院中国乐器系主任周延申教授应邀赴香港演出讲学。

10月　中国音协、中央电台和云南玉溪卷烟厂联合举办1992年“广播新歌”征集评选活动。评出40首佳作，分获一、二、三等奖和创作奖。

10月　武汉音乐学院教师女中音歌唱家丁平在第五届英国大格林姆斯比国际歌唱家声乐比赛中获特别奖，女高音歌唱家江明获最佳歌剧咏叹调演唱奖。

10月　北京军区战友文工团女高音独唱演员孙秀苇在意大利举行的第32届威尔第歌剧演唱比赛中获第2名，钢琴伴奏钱致文。

10月　笛子演奏家陆春龄应邀参加香港政府举行的第14届亚洲艺术节演出。11月2日赴台北，参加台湾传大艺术股份有限公司举办的“大陆艺术季”。

11月3日　中国社科院语言研究所、常州市政府在赵元任先生的故乡常州市上办纪念语言学家、作曲家赵元任先生百年诞辰学术座谈会和学术报会，来自上海、常州的代表和赵先生的女儿赵如兰等出席会议，赵如兰教授介绍了其父的十余首音乐作品和先生早年录制的常州方言吟诗等。

11月3日　在著名美籍华裔物理学家李政道先生倡导支持下，全国音乐物理心理研讨会第二届会议在北京大学召开。来自全国音乐界、科技界、实业界的70多位代表出席会议。会议介绍了当前国际计算机音乐与音乐声学发展概况。论文与报告涉及音乐声学、心理学与计算机音乐等多个领域，并讨论了建立音乐声学与计算机音乐协会的筹备计划。

11月6日　宁夏西吉县文工团应邀晋京演出自己创作的六盘山民

间歌舞《花儿四季》。

11月7日　中国音乐学院举办张肖虎教授艺术歌曲独唱音乐会，演唱了他自30年代起为唐诗、宋词以及近现代诗词谱写的艺术歌曲《咏柳》、《母亲湖》、《红烛》、《乡音小唱》、《海盗船》等作品。

11月9日　以陆春龄为团长的上海音乐学院访台团一行8人，作为上海第一个团体赴台湾举行“神笛陆春龄与上海丝弦五重奏专场音乐会”。

11月9日　先科激光深圳市激光节目制作公司、上海艺术创作中心、上海交响乐团在上海联合举办新闻发布会，宣布开发上海交响音乐、大众音乐，把高科技的激光技术与音乐艺术的音响制作结合起来，该公司选定著名作曲家朱践耳，把他的交响乐作品录制成激光唱片全集，上海交响乐团演奏，陈燮阳指挥。

11月10日　我国著名作曲家音乐教育家江定仙八十寿辰、执教六十年庆祝会在北京举行，赵沨代表中国音协致贺词，廖辅叔教授与江先生亲切话旧，吴祖强、于润洋、王震亚、郭石夫、刘霖、苏夏、辛沪光、王竹林等以学生身份相继发言，称颂老师的高尚人品和杰出贡献。《江定仙作品集》由中央音乐学院出版。

11月10日　中国音协、中央音乐学院在北京举行语言学家、作曲家赵元任先生诞辰一百周年纪念会。首都音乐界400余人出席会议，赵先生的女儿、美国哈佛大学音乐学教授赵如兰女士从美国赶来参加会议。会上吕骥、孙慎、徐士家、廖辅叔、赵如兰等发言，回顾了赵先生的创作生涯，并高度评价了他对我国近代音乐发展所作出的杰出贡献。会后，中央音乐学院合唱团演唱了赵先生的作品，其中《时髦女子》、《鲜花》、《望郎归》等民歌改编的歌曲首次在舞台上与听众见面。

11月10日　长安农民鼓乐艺术团应邀参加香港区域艺术节。百余名农民鼓乐手组成，陕西省打击乐学会会长安志顺先生排导。

11月10日—19日　瑞士、美国、英国爵士乐艺术家组成的“全名星”级舞士乐团一巴塞尔乐团应邀来我国北京、上海、广州访问演出。

11月12日　原上海音乐学院附中教导主任、上海音协会员、已故作曲家黄自的夫人汪颐年女士因病在美国芝加哥逝世，享年88岁。汪颐年的悼念仪式于12月1日在上海音乐学院附中举行。

11月12日　中国音协、中央人民广播电台《音乐天地》、中央音乐学院等单位在北京国际艺苑艺术沙龙隆重举办了“中国作曲家屈文中纪念音乐会”。音乐会演出了屈文中的《帝女花幻想曲》、《春神》、《我爱

这土地》、《故乡有条清水河》、《黄山，奇美的山》，由中央乐团合唱队演唱，严良堃指挥。

11月14日 解放军艺术学院举行首届学术论文颁奖大会。有22篇论文获奖，其中音乐论文有4篇。

11月16日 《“金秋之夜”——乔羽作品文艺晚会》在深圳大剧院举行。深圳歌舞团、市歌舞团、广州星海音乐学院合唱团、深圳少儿童声合唱团及李谷一、蒋大为、彭丽媛等演员演唱了乔羽50年代至90年代间创作的20余首作品。

11月16日—20日 国家民委、文化部、中国音协、新疆维吾尔族自治区等七个单位在北京联合举办集歌、乐、舞、展览、学术研讨于一体的中国维吾尔木卡姆系列活动。200多名艺术家、学者参加活动。

11月17、19、21日 文化部、广播电视部在北京民族宫举行“1992全国民间音乐舞蹈比赛”。全国27个省、自治区、直辖市上千人参赛，59个节目进入决赛，浙江胡晓娥的独唱、山西的舞蹈《小二黑结婚》、山西的绛州鼓乐《秦王点兵》、安徽的舞蹈《欢腾的鼓乡》获大奖。

11月18日 中国电视艺术家协会、中国电影乐团、中央人民广播电台、海南珠江实业股份公司等10单位联合主办的“全国影视歌曲大奖赛”在北京揭晓，《少年壮志不言愁》等30首歌曲获奖。

11月20日 鲍元恺作品音乐会在北京世纪剧院举行。中国儿童少年艺术团合唱团和中央乐团附属少年合唱团演唱了童声合唱套曲《四季》、《景颇童谣》、《摇篮曲》，指挥吴灵芬。中央乐团演奏了管弦乐作品——《中国民歌主题》和《日本民歌主题》。

11月20日 为庆祝中日邦交正常化20周年，中国对外文化交流协会和日本国际商务交流协会在北京国际俱乐部举行“汉诗朗咏鉴赏会”，日本汉诗吟咏家室伏香云女士和我国歌唱家姜嘉锵等中央民族乐团的艺术家们分别独唱、合唱了唐诗及日本和歌。

11月23、24日 上海举行傣族女高音歌唱家金小凤个人独唱音乐会，上海乐团伴奏，曹鹏指挥。

11月24日、25日 《音乐研究》编辑部在北京举行“音乐中西关系研讨会”。10多位代表出席会议，与会者一致认为音乐的中西关系问题是个重要问题，有许多基础理论问题应进行讨论。当今讨论这个问题是在了解世界大格局中认识中国音乐地位，思考中国音乐的发展道路。

11月26日—12月1日 中国音协、中国古琴艺术联谊中心、北京古琴研究会在北京举办《神奇秘谱》学术交流会。特邀在香港工作的唐世璋（约翰·汤姆逊）先生，就他多

年对《神奇秘谱》的研究成果与国内琴界进行学术交流。

11月27日—30日 上海音乐学院举行65周年院庆活动，11月27日举行建院65周年庆祝大会，举行了6场专题音乐会和各种学术研讨会和交流活动。同时举行了新建电教中心落成典礼。

11月27日—31日 美国音乐博士、杰出的管风琴家琼·金应邀来我国访问演出，在北京音乐厅演出8场管风琴音乐会，分别与中央音乐学院、中央乐团室内乐团、中央乐团少年及女子合唱团、天爱合唱团、中国广播交响乐团合作演出。

11月28日—29日 上海音乐学院音乐研究所、东方音乐学会在上海联合召开“东方音乐学会第三届学术讨论会”。来自全国以及海内外的学者、专家出席会议，会上宣读了20多篇论文。

11月29日 上海音乐学院和东方音乐学会在上音小礼堂举行了《探索者之歌——纪念音乐学家叶栋教授》画册首发式。海内外一百多位音乐界、新闻出版界人士出席。丁善德、赵如兰等在首发式上发言，该画册由朱永珍主编，汇集了70余帧照片，十几篇纪念文章和叶栋论著、译谱一览表。

11月30日 韩国著名青年大提琴家高凤晨女士来我国访问演出，中国广播交响乐团与其合作演出，指挥彭家鹏。

11月 天津市文化局、文联等9个单位联合在天津主办万卯义百奖庆祝会，为表彰他的突出成绩，天津市文化局为他记大功一次，晋升工资一级。

11月 中央人民广播电台、浙江玉立电器公司、北京新四通电脑音乐事业部等单位在杭州共同主办《中华少年之声》录音演唱比赛暨《校园新歌》创作大赛颁奖活动。获《中华少年之声》录音演唱比赛一等奖的有1个合唱队，2个独唱；获“新四通杯校园新歌”创作一等奖的1首。

11月 上海交响乐团应邀赴香港为法国芭蕾舞团演出舞剧《睡美人》伴奏，法国指挥家加福思指挥。并举行《欢乐亲情》音乐会，指挥陈燮阳。

12月1日—3日 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐年鉴》编辑部在音乐研究所召开补编(1949—1985)第一次工作例会。周巍峙、乔建中与补编各专栏主持人，以及编辑部工作人员30余人出席会议。会议就补编工作的具体问题进行了讨论。

12月1日 中国广播民族乐团一行70余人，应邀赴香港访问演出，共演出三场民族器乐音乐会，指挥彭修文。

12月7日 北京大学生艺术团

成立，该团下设五个分团，北京大学生交响乐团，北京大学生合唱团，北京大学生歌舞团、北京大学生戏剧团、北京大学生军乐团。

12月7日—10日　为纪念我国著名小提琴家、作曲家、音乐教育家马思聪先生诞辰80周年，中国音协、马思聪研究会、广东省海丰县政府等单位在马思聪故乡广东省海丰县联合召开纪念著名音乐家马思聪诞辰八十周年暨第二届马思聪研讨会。会议就马思聪生平年谱、创作道路、小提琴创作、教学、演奏和在美国期间的作品研究进行了研讨。30多位代表出席会议，15位代表宣读了论文。

12月11日　南京市政府举行授奖大会，庄汉的弦乐四重奏《水乡风情》、雷建功的笙演奏、卢咏春的歌词集《烟雨江南》分获首届南京文学艺术奖。

12月11日　中央乐团在北京港澳中心举行斯特劳斯新年音乐会。音乐会由陈佐湟指挥，侨居加拿大的女高音歌唱家朱小强任独唱。

12月12日　著名指挥家杨鸿年教授率中央乐团少年女子合唱团一行52人，应邀赴台湾访问演出。该团在台北、台中、台南、台东、高雄、基隆等地巡回演出，为台湾观众演唱了30首中国艺术歌曲、校园歌曲、台湾民谣以及29首世界名曲。

12月15日—18日　中国艺术研究院音乐研究所资料室和《中国音乐学》编辑部在北京召开第六届音乐学读书研讨会。会议就音乐专业图书资料管理现代化问题进行了讨论。来自各音乐院校和艺术研究院图书馆的负责人等出席会议，沈洽、陈敏、姚进、马立雄、戴淑娟、周昌壁、韩宝强等进行了专题发言。

12月15日　中央乐团合唱队在北京音乐厅举行“中外合唱名曲音乐会”。

12月21日—26日　全国少数民族声乐大赛在深圳举行，42名选手分获一、二、三等奖。

12月22日、23日　陕西省歌舞剧院歌剧团创作并晋京演出五幕歌剧《张骞》。总策划韩望愈，艺术总监赵季平，编剧陈宜、姚宝瑄，作曲张玉龙，导演陈坪（特邀），指挥胡炳旭（特邀），刘增辉，该剧在陕西1992年度新剧目调演中，获特别奖。

12月23日—26日　新加坡中乐队、华中校友管乐团应邀来我国访问演出。

12月26日　文化部举办第二届“群星奖”评奖活动，98个节目（作品）获奖，其中20个获金奖，30个获银奖，48个获铜奖。

12月26日　首届全国青少年钢琴比赛在福州举行，6人分获青年一、二组一、二、三等奖，6人分获少年一、二组一、二、三等奖，4人

获中国作品优秀奖。

12月31日—1993年1月13日 以严良堃为团长的中央交响乐团一行109人应邀赴台湾访问演出。指挥胡咏言，著名钢琴家石叔诚、青年小提琴家吕思清任独奏。应韩国邀请，元月8日—13日赴汉城、斧山市举行三场交响音乐会演出。中韩建交以来我国第一次派出音乐使者出访演出，韩国钢琴家金圆美女士合作演出。

12月31日 中央电视台、辽宁电视台、沈阳音乐学院在北京举办“黑龙杯”管弦乐作曲大赛，评出一等奖1部，二等奖2部，三等奖3部，优秀奖6部。

12月 全国总工会文工团、音乐周报社、辽宁省文化厅、南京音协，在南京联合举行第二届全国工人歌曲征集活动，评出35首获奖工人歌曲。

1992年 中央音乐学院管乐老教授夏之秋研究设计、北京管乐器厂协助制作的全控调音小号，继荣获文化部科技进步二等奖之后，又在北京国际发明展览会上获发明奖。

1992年 我国赴澳大利亚留学生女中音歌手哈素沛，在悉尼举办的悉尼EISTEDD FOD民歌比赛和古典歌剧比赛中获91年民歌比赛第一名和1992年古典歌剧比赛第一名。

《中国音乐年鉴》资料库

博士论题

音乐比赛评奖

音乐团体机构

音乐出版

资料汇编

《中国音乐年鉴》资料库/［音乐学学术档案］

李纯一/主要音乐学研究成果记录

【以下资料系本书资料库整理，已经作者本人审阅】

李纯一——男/1920 年生于天津市/中国艺术研究院音乐研究所研究员/中国音乐史研究，音乐考古研究/100081/北京市海淀区学院南路 82—2—2—502/Tel. 8319840

●	**著述名称**	中原地区西周编钟的组合
	关键术语	西周编钟/编钟组合
	完　　成	1990 年 6 月 21 日/北京
	成果形式	论文
	字　　数	2，700
	专题类别	音乐考古研究
	相关论域	考古学/中国古代音乐史
	发　　表	《文物天地》1990 年第 5 期
	出　　版	文物出版社 1990 年 9 月 30 日出版/北京
	页　　码	第 22 页～第 25 页
	记　　录	本书资料库整理/1993 年 4 月 22 日/北京

●	**著述名称**	雨台山 21 号战国楚墓竹律复原探索
	关键术语	竹律/复原探索
	完　　成	1990 年 1 月 4 日/北京

成果形式 论文
字　　数 3,500
专题类别 音乐考古研究
相关论域 考古学/中国古代音乐史
发　　表 《考古》1990年第9期/总第276期
出　　版 科学出版社1990年9月25日出版/北京
页　　码 第855页～第857页
记　　录 本书资料库整理/1993年4月22日/北京

● **著述名称** 中国音乐考古学研究的对象与方法
关键术语 中国音乐考古学
完　　成 1990年10月27日/北京
成果形式 论文
字　　数 3,200
专题类别 音乐考古研究
相关论域 考古学/音乐学/中国古代音乐史
发　　表 《中国音乐学》1991年第2期/总第23期
出　　版 文化艺术出版社1991年4月15日出版/北京
页　　码 第4页～第6页
记　　录 本书资料库整理/1993年4月12日/北京

● **著述名称** 斁狄钟、猎钟和通录钟——研钟札记之一
关键术语 斁狄钟/猎钟/通录钟
完　　成 1990年8月1日/北京
成果形式 论文
字　　数 2,000
专题类别 乐器考古研究
相关论域 考古学/中国古代音乐史
发　　表 《文物天地》1992年第2期
出　　版 文物出版社1992年3月30日出版/北京
页　　码 第37页～第38页
记　　录 本书资料库整理/1993年4月12日/北京

● **著述名称**　杨朱学派“为我”学说和音乐思想
关键术语　为我/情/欲/重/轻/养生
完成　1964年7月20日/北京
成果形式　论文
字数　12，400
专题类别　先秦音乐思想史
相关论域　哲学史
发表　《中国音乐学》1992年第2期/总第27期
出版　文化艺术出版社1992年4月15日出版/北京
页码　第5页～第14页
记录　李纯一/1992年12月17日/北京

● **著述名称**　宋尹学派音乐思想及其渊源初探
关键术语　心/虚静/正平/情/欲/道/精气/神/智/礼乐/公法
完成　1964年8月31日/北京
成果形式　论文
字数　9,000
专题类别　战国音乐思想史
相关论域　哲学
发表　《音乐研究》1992年第2期/总第65期
出版　人民音乐出版社1992年6月5日出版/北京
页码　第48页～第54页
记录　本书资料库整理/1993年4月12日/北京

● **著述名称**　邹衍学派神秘主义音乐思想试探
关键术语　德/行/机祥/神秘主义
完成　1964年4月21日/北京
成果形式　论文
字数　7,800
专题类别　战国秦汉音乐思想史
相关论域　哲学
发表　《黄钟》1992年第2期/总第22期
出版　武汉音乐学院1992年6月出版/武汉

页　　码 第21页～第27页

记　　录 本书资料库整理/1993年4月12日/北京

附：已交付出版书稿提要（由作者本人提供）

● 李纯一著《先秦音乐史》，提要/文字约14万字，插图97幅，图版43面。

这是一本探讨我国由远古时期到战国时期音乐文化发展的断代史著。全书共分五章十八节，每章之末有简短的结语，以为总括。本书一方面力求文献资料与考古资料相结合，并参照民族学、民俗学等等有关资料，以期做到无征不信；另一方面力图用历史唯物主义观点去把握解释这些资料，不做过分的引申和推导，以期能较为准确反映当时的历史实际。

（书稿于1992年春完成，并交人民音乐出版社，预期1993年内出版）

● 李纯一著《中国出土上古乐器综论》，提要/文字约40万字，图版166面。

本书是一部中国古代乐器学的尝试性和开创性专著。它的研究对象即上古乐器，是以考古发掘品为主，以传世品为辅。它所征用的考古材料基本上限于1967年底以前发表的，但对其后发表的重要考古发现，也尽可能地酌情采用一些。

本书的目的在于通过类型学、地层学、年代学、模拟（复原）试验和音乐声学测定等等手段，分析古代乐器的型式、体系、年代、性能和功能，探究其发展序列和规律，以及它在社会历史发展中的作用和地位。

本书所涉及的上古乐器，上自新石器时代晚期，下迄东汉。把它们分为三大类，纳入上、下两编之中。即上编为击乐器（膜鸣乐器和体鸣乐器），下编为管乐器（气鸣乐器）和弦乐器（弦鸣乐器）。每编所属各种乐器大致按照出现的先后和品种、型式的不同，依次设相应的章和节，共计十八章五十四节。

对于每种乐器，先划分其型式，并举出一些有代表性的实例，做简要的描述，辅以图版和线图，以及必要的纹饰和铭文拓片，列出尺寸、重量等等有关数据和测音结果；然后加以论列，并对不同的说法加以讨论，作出自己的判断，或提出有待进一步探讨的问题。

（该书于1990年初完稿，并交文物出版社，预期1993年内出版）

于润洋/主要音乐学研究成果记录

【以下资料系本书资料库整理，已经作者本人审阅】

于润洋——男/1932年7月16日生于沈阳市/中央音乐学院教授/西方音乐史研究，西方音乐美学思想研究/100031/北京市西城区鲍家街43号中央音乐学院/Tel. 6053531－260

● **著述名称** 音乐美学史学论稿

关键术语 音乐美学/音乐史学

完　　成 1985年9月/北京

成果形式 论文集

字　　数 180,000

专题类别 音乐美学、史学研究

相关论域 电影音乐美学/西方音乐史研究

出　　版 人民音乐出版社1986年9月北京第1版

页　　码 第1页～第256页

备　　注 内集10篇论文:《器乐创作的艺术规律》、《对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的〈论音乐的美〉》、《电影音乐美学问题探讨》、《符号、语义理论与现代音乐美学》、《贝多芬思想、创作中的人道主义内涵》、《论舒伯特歌曲的时代内容》、《舒曼的音乐美学思想》、《肖邦音乐的民族内容》、《艰辛曲折的艺术道路——纪念席曼诺夫斯基诞辰一百周年》、《怀念卓越的波兰音乐家卓菲娅·丽萨》

记　　录 本书资料库整理/1993年4月12日/北京

● **著述名称** 对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的《论音乐的美》

关键术语 音乐美学/汉斯立克/自律论/他律论/音乐本质/音乐审美感受/音乐社会功能

完　　成 1981年6月/北京

成果形式 论文

字　　数 30,000

专题类别 西方音乐美学思想研究

相关论域 哲学/美学

发　　表 《音乐研究》1981年第4期/总第23期

出　　版 人民音乐出版社1981年10月5日出版/北京

页码	第17页～第40页
记录	本书资料库整理/1993年4月12日/北京

● **著述名称**	符号、语义理论与现代音乐美学
关键术语	音乐美学/符号/语义理论/朗格/沙夫/东欧音乐美学
完成	1985年5月/北京
成果形式	论文
字数	24,000
专题类别	西方音乐美学思想研究
相关论域	哲学/美学
发表	《音乐研究》1985年第3期/总第38期
出版	人民音乐出版社1985年8月5日出版/北京
页码	第42页～第60页
记录	本书资料库整理/1993年4月12日/北京

● **著述名称**	罗曼·茵格尔顿的现象学音乐哲学述评
关键术语	音乐哲学/胡塞尔/茵格尔顿/现象学/意向/音乐作品的存在方式
完成	1987年10月/北京
成果形式	论文
字数	20,000
专题类别	西方音乐哲学思想研究
相关论域	哲学/美学
发表	《中央音乐学院学报》1988年第1期/总第30期
出版	中央音乐学院学报社1988年3月出版/北京
页码	第3页～第14页
记录	本书资料库整理/1993年4月12日/北京

● **著述名称**	释义学与现代音乐美学
关键术语	音乐美学/释义学/施莱尔马赫/狄尔泰/伽达默尔/音乐理解/主客体
完成	1990年9月/北京
成果形式	论文

字　　数 33,000
专题类别 西方音乐美学思想研究
相关论域 哲学/美学
发　　表 《中央音乐学院学报》1990年第4期、1991年第1期/总第41期、总第42期
出　　版 中央音乐学院学报社1990年11月、1991年2月出版/北京
页　　码 1990年第4期第25页～第31页、1991年第1期第25页～第36页
记　　录 本书资料库整理/1993年4月12日/北京

● **著述名称** 歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析
关键术语 音乐学分析/音乐美学/瓦格纳
完　　成 1992年12月/北京
成果形式 论文
字　　数 53,000
专题类别 音乐学分析
相关论域 西方音乐史研究/音乐美学/音乐技术理论研究
发　　表 《音乐研究》1993年第1期、第2期/总第68期、总第69期
出　　版 人民音乐出版社1993年3月5日、6月5日出版/北京
页　　码 1993年第1期第39页～第53页、1993年第2期第86页～第100页
备　　注 内附五线谱例数则
记　　录 本书资料库整理/1993年4月12日/北京

吕金藻/主要音乐学研究成果记录

【以下资料系作者本人提供，本书资料库整理】

吕金藻——男/1928年生/吉林艺术学院教授/中国音乐史研究/130012/
吉林省长春市南湖新村80栋3门307/Tel. 687723

● **著述名称** 论音乐史教学的科学性与思想性
完　　成 1982年/长春

成果形式	论文
字　　数	11,000
专题类别	音乐史教学研究
相关论域	中国音乐史学
发　　表	《乐府新声》1983 年第 3 期
出　　版	沈阳音乐学院 1983 年 8 月出版/沈阳
页　　码	第 52 页～第 56 页
备　　注	曾在“中国音乐史教学经验交流会”（上海）上宣读

● **著述名称**	建国以来音乐评论中的若干问题
完　　成	1986 年/长春
成果形式	论文
字　　数	9,000
专题类别	中国音乐评论研究
相关论域	中国近现代音乐史学
发　　表	《音乐艺术》1986 年第 4 期
出　　版	上海音乐学院 1986 年 12 月出版/上海
页　　码	第 16 页～第 25 页
备　　注	《人民音乐》1988 年摘要刊载（6,000 余字）1987 年 5 月获吉林省首届（1985～1986）长白山文艺奖

● **著述名称**	吉林音乐创作十年（1978～1988）
完　　成	1988 年/长春
成果形式	论文
字　　数	10,000
专题类别	地区断代音乐史
相关论域	中国近现代音乐史学
发　　表	收入《新时期吉林文艺十年漫议》
出　　版	时代文艺出版社 1988 年 12 月长春第 1 版
页　　码	第 162 页～第 175 页
备　　注	单独发表于《艺圃》1988 年第 2 期

● **著述名称**	东北沦陷时期的音乐

完　　成　1988年/长春
成果形式　专著
字　　数　120,000
专题类别　地区音乐研究
相关论域　中国近现代音乐史学
出　　版　长春市政协文史委员会1989年8月出版/长春
页　　码　第1页～第147页
备　　注　该选题是吉林省教委、吉林省社科规划办重点科研项目，继而又纳入《东北十四史》总编室规划；《艺圃》自1986年第2期连载

● **著述名称**　解放战争时期东北音乐概况
完　　成　1990年/长春
成果形式　专著
字　　数　180,000
专题类别　地区音乐研究
相关论域　中国近现代音乐学
发　　表　《艺圃》自1986年第1期起连载
出　　版　吉林艺术学院出版/长春
备　　注　该课题是吉林省教委重点科研项目

● **著述名称**　中国20世纪上半叶音乐社团编年纪实
完　　成　1991年/长春
成果形式　史料纪实
字　　数　16,000
专题类别　断代音乐史料研究
相关论域　中国近现代音乐史学
发　　表　《音乐爱好者》自1992年第1期起连载
出　　版　上海音乐出版社出版/上海
备　　注　该史料纪实与韩月芳合作
该史料纪实是《中国20世纪上半叶音乐编年纪实》中的一个专题/全部共10个专题

蔡良玉/主要音乐学研究成果记录

【以下资料系作者本人提供，本书资料库整理】

蔡良玉——女/1940年生/中国艺术研究院音乐研究所研究员/西方音乐研究/100027/北京市朝阳区东直门外新源里西二楼一单元13号/Tel. 4676120

● **著述名称** 对西方现代音乐的思索
关键术语 现代音乐/偶然音乐/十二音/序列主义/电子音乐
完成 1984年/北京
成果形式 论文
字数 12,000
专题类别 现代音乐研究
相关论域 音乐美学/音乐评论
发表 《音乐研究》1984年第4期/总第35期
出版 人民音乐出版社1984年12月5日出版/北京
页码 第91页～第100页

● **著述名称** 美国专业音乐发展简史
关键术语 美国专业音乐,欧洲音乐创作潮流/欧洲音乐传统/美国现代音乐
完成 1987年7月修订/北京
成果形式 专著
字数 228,000
专题类别 美国专业音乐研究
相关论域 外国音乐研究/音乐史学
出版 人民音乐出版社1992年2月北京第1版
页码 第1页～第312页

● **著述名称** 论克拉姆的思想和创作
关键术语 克拉姆/音乐观/音乐风格/新音响
完成 1987年11月/北京

成果形式 论文
字　　数 12,000
专题类别 美国音乐研究/现代音乐研究
相关论域 现代音乐/音乐美学/音乐创作与社会/西方（美国）音乐史
发　　表 《音乐研究》1989年第1期/总第52期
出　　版 人民音乐出版社1989年3月5日出版/北京
页　　码 第90页～第99页

● **著述名称** 卡特的音乐创作和贡献
关键术语 卡特/节拍转换/速度转换
完　　成 1988年10月/北京
成果形式 论文
字　　数 8,500
专题类别 现代音乐研究
相关论域 美国音乐史
发　　表 《人民音乐》1988年第2期
出　　版 中国音协1988年2月出版/北京
页　　码 第38～第41页

● **著述名称** 西方对音乐史学的反思和我们研究中的几个问题
关键术语 反思/音乐学/史学方法
完　　成 1989年4月初稿、1989年5月定稿/北京
成果形式 论文
字　　数 14,000
专题类别 音乐史学
相关论域 西方音乐史/音乐教育
发　　表 《中央音乐学院学报》1990年第1期/总第38期
出　　版 中央音乐学院学报社1990年2月出版/北京
页　　码 第40页～第47页
备　　注 此文系提交［第二届外国音乐研讨会］论文

● **著述名称** 美国音乐史学的方法和特性
关键术语 传统史学/高雅传统/通俗传统/综合研究

完　　成 1990年4月/北京
成果形式 论文
字　　数 6,500
专题类别 美国音乐史学研究
相关论域 西方音乐史学/民族音乐学
发　　表 《人民音乐》1991年第5期/总第308期
出　　版 中国文联出版公司1991年5月出版/北京
页　　码 第42页～第45页

《中国音乐年鉴》资料库/［音乐作品档案］

杨立青/主要音乐创作情况记录

【以下资料系作者本人提供，本书资料库整理】

杨立青——男/1942年4月30日生于重庆市/上海音乐学院作曲系主任、教授/200031/上海市汾阳路20号/Tel. 4370137－55

● **作品名称**	山歌与号子
完　　成	1960年11月/德国汉诺威
体裁形式	两首钢琴曲
表演规模	两人钢琴四手联弹
篇　　幅	6′40″±
风格提示	带有民族性的现代风格
关键技法	民歌素材结合现代音块技法、加多调性手法
发　　表	1961年1月/第23届汉诺威新音乐节（国外首演）/演奏：杨立青、廖　冲 1982年4月/德国达姆斯达特现代音乐讲习班青年作曲家作品音乐会/演奏：杨立青、廖　冲 1991年5月/上海音乐学院现代音乐学会第4届年会（国内首演）/演奏：孙珊珊、于　青 乐谱：《音乐创作》1991年第4期

相关评论 汉诺威《公众报》(Hannoversche Allgemeine Zeilung) 1981年1月28日
张永声《论两架钢琴曲“山歌”与“号子”的和声技法》(载《音乐舞蹈》创刊号1985年12月)

● **作品名称** 唐诗四首
①《期待》，根据孟浩然《宿业师山房待丁大不至》
②《夏日》，根据王　维《夏日》
③《咏萤》，根据李　白《咏萤》
④《告别》，根据李　白《送孟浩然之广陵》
完　　成 1981年9月/德国汉诺威
体裁形式 声乐套曲
表演规模 女高音加钢琴加打击乐（2人）（共4人）
篇　　幅 15′±
风格提示 现代
关键技法 自由无调性/人工调式/单一支声写法
发　　表 1982年1月/第24届汉诺威新音乐节（国外首演）
演唱：[美] Roberta Cunningham，钢琴演奏：杨立青，打击乐演奏：汉诺威音乐学院现代音乐演奏团打击乐组
乐谱：第一首《期待》载《上海歌声》1986年第11期
第四首《告别》载《音乐创作》1983年第4期
相关评论 德国《新报》(Neue Presse) 1982年1月29日
汉诺威《公众报》1982年1月29日

● **作品名称** 为10人的室内音乐（室内交响曲）
完　　成 1982年12月/德国汉诺威
体裁形式 单乐章室内交响乐/拱型的对称结构
表演规模 10人，传统木管五重奏（工笛、双簧管、单簧管、大管、圆号）加传统弦乐五重奏（第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴）
篇　　幅 14′±
风格提示 现代

关键技法 比亨德米特风格更远（泛调性）/线条对位
发表 1983年1月/第25届汉诺威新音乐节（国外首演）
演奏：汉诺威音乐学院现代音乐演奏团，指挥：Jun Andreas Märkl
相关评论 德国《新报》(Neue Presse）1983年1月28日

● **作品名称** 洛尔珈诗三首
①《蜂箱》
②《钟的回声》
③《门廊》
完成 1982年9月/德国汉诺威
体裁形式 声乐套曲（艺术歌曲）
表演规模 次女高音独唱加长笛加大提琴加钢琴（共4人）
篇幅 10′±
风格提示 新表现主义
关键技法 十二音
发表 1985年6月/德国汉诺威（国外首演）
表演：［德］Tim Ovens 及室内乐小组

● **作品名称** 忆
完成 1983年1月/德国汉诺威
体裁形式 管弦乐曲
表演规模 三管制交响乐曲
篇幅 16′±
风格提示 现代
关键技法 以自由十二音为骨架的音色音乐
发表 1983年1月/汉诺威音乐学院作品演奏会（国外首演）
演奏：汉诺威音乐学院管弦乐队，指挥：Jun Andreas Märkl
备注 此系作者毕业作品

● **作品名称** 交响叙事曲《乌江恨》
完成 1986年4月/上海

体裁形式	带有独奏琵琶主奏声部的交响音诗
表演规模	琵琶加省去英国管的三管制交响乐队
篇幅	30′±
风格提示	民族
关键技法	传统/调性与多调性结合
发表	1986年5月/日本名古屋交响乐团（国外首演）/独奏：柯明，指挥：石中光 1986年5月/南京艺术学院实验乐团（国内首演）/独奏：柯明，指挥：石中光 1986年9月/上海交响乐团/独奏：柯　明，指挥：曹　鹏 1987年/山东省歌舞剧院交响乐团/独奏：(待查)，指挥：黄晓同 1987年11月/上海音乐学院管弦乐队/独奏：周丽娟，指挥：［美］庞丘斯 1992年6月/中央乐团/独奏：章红艳，指挥：胡咏言
录音	1986年9月/上海交响乐团/独奏：柯　明，指挥：曹　鹏/中国唱片社上海分社（首录盒带） 1988年/上海音乐学院管弦乐队/独奏：周丽娟，指挥：［美］庞丘斯/台湾福茂唱片公司（录盒带，首录激光唱盘） 1992年1月/上海交响乐团/独奏：杨　惟，指挥：张国勇/深圳先科激光节目出版发行公司（录激光唱盘）
相关评论	日本《朝日新闻》1986年5月12日 日本《中部读卖新闻》1986年5月7日、5月19日 吴润霖《融入时代新意的悲壮史诗》(载《音乐爱好者》1987年第1期) 金　湘《乌江恨、杨立青及其他》(载《人民音乐》1988年第7期) 梁茂春《传统与革新之间》(载《北京音乐报》1987年8月20日)
备注	此作品系受名古屋—南京中日友好音乐会委约创作 1986年8月获中国唱片奖作曲比赛大型交响乐作品二等奖

● **作品名称**	节日序曲
完成	1987年10月/上海
体裁形式	交响序曲/类似奏鸣曲式的变形写法(省去副部的再现部,副部与尾声结合一起，用插部代替展开部)
表演规模	双管制交响乐队
篇幅	13′±
风格提示	传统
关键技法	调性与多调性结合
发表	1987年11月27日/上海音乐学院管弦乐队（国内首演）/指挥：［美］庞丘斯 1990年12月/德国西南德广播交响乐团（国外首演）/指挥：侯润宇 1991年2月/香港/上海交响乐团/指挥：［奥］麦加乐
录音	1989年4月/上海音乐学院管弦乐队/指挥：［美］庞丘斯/台湾福茂唱片公司（首录盒带、激光唱盘） 1992年1月/上海交响乐团/指挥：陈燮阳/深圳先科激光节目出版发行公司（录激光唱盘）
相关评论	柏儿《演绎与乐曲相得益彰》(香港报评)1991年2月4日
备注	此作品系受上海音乐学院委约创作，为上海音乐学院60周年校庆而作

● **作品名称**	交响舞剧《无字碑》
完成	1989年4月/上海
体裁形式	交响性的舞剧音乐
表演规模	三管制交响乐队，8人混声合唱（2女高音、2女中间、2男高音、2男低音）
篇幅	90′±
风格提示	现代
关键技法	自由十二音、偶然音乐、音色音乐、简约派、调性音乐多重复合
发表	1989年5月/济南/山东省歌舞剧院交响乐团（初稿国内首演）/指挥：张国勇

1989年10月/济南/山东省第二届艺术节/山东省歌舞剧院交响乐团
（修订稿首演）/指挥：张国勇
1990年5月/上海艺术节（用录音演出）
1990年5月/上海/上海台北音乐荟萃交响音乐会/演出其中的第三、第四幕选段《前奏、间奏与后奏》（单纯的音乐会组曲形式）/上海交响乐团/指挥：王永吉

录　音 1992年1月/上海交响乐团/指挥：张国勇（《前奏、间奏与后奏》）/深圳先科激光节目出版发行公司（首录激光唱盘）

相关评论 本刊记者《交响舞剧无字碑座谈会综述》（载《音乐小杂志》1989年第8期）
叶纯之《山东的新潮音乐与舞剧》（载《香港新晚报》1989年9月1日）
居其宏《我国当代舞剧创作的新思维》（载《中国文化报》1989年12月6日）
满　潇《今天，交响舞剧的崛起与思辨——观交响舞剧〈无字碑〉首演》（载《舞蹈》1989年第9期）
张守和《舞剧的交响诗化——交响舞剧〈无字碑〉的创作意识》（载《舞蹈》1989年第9期）
沈敏华《寻求风格的统一——与〈无字碑〉的作曲家杨立青教授笔会》（载《舞蹈》1989年第9期）
《交响舞剧〈无字碑〉为何出在山东》（载《文汇报》1989年7月4日）
陆　培《一部具有现代审美魅力的新作——关于交响舞剧〈无字碑〉的音乐创作》（载《音乐爱好者》1990年第2期）

备　注 此作品系受山东省歌舞剧院委约创作，与陆　培合作（陆培创作第一、第二幕，杨立青创作第三、第四幕以及《前奏、间奏与后奏》）
1989年在山东省第二届艺术节上获作曲一等奖
1990年在上海艺术节上获花冠——新人奖
1991年获上海市人民政府颁发的首届上海文学艺术优秀成

果奖

- **作品名称** 哀歌——江河水
  完　　成 1991年10月/上海
  体裁形式 二胡与管弦乐队
  表演规模 二胡独奏，省去低音大管的三管制管弦乐队协奏
  篇　　幅 14′±
  风格提示 民族、传统
  关键技法 传统
  发　　表 1991年10月/北京/中央乐团/独奏：马晓晖，指挥：胡炳旭/深圳先科激光节目出版发行公司（首录激光唱盘）
  1993年1月/该曲又以管子独奏与管弦乐队协奏形式录音（独奏声部略有改动）/中央乐团/指挥：胡炳旭/四川省金恒音带制作有限公司（录盒带）

陆在易/主要音乐创作情况记录

【以下资料系作者本人提供，本书资料库整理】

陆在易——男/1943年1月4日生/上海乐团艺术指导，一级作曲/200031/上海市建国西路581弄1号122室/Tel. 4376402

- **作品名称** 交响小品二首
  ①南国抒怀　②夜林酣舞
  完　　成 1979年1月/上海
  体裁形式 管弦乐曲
  篇　　幅 17′19″
  风格提示 浪漫、民族
  发　　表 1982年5月第10届“上海之春”（首演）
  录　　音 中唱DLH－250
  相关评论 倪瑞霖《流畅旋律来自生活——听陆在易音乐作品》（载《新民晚报》1982年5月15日）
  倪瑞霖《让交响乐之花开得更盛》（载《文汇报》1962年6

月 24 日）
备　　注 获 1982 年第 10 届“上海之春”优秀创作奖
1984 年 1 月上海人民广播电台为该作品制作专题音乐节目
（吴润霖　撰稿）

● **作品名称** 睡莲
完　　成 1980 年 5 月钢琴谱、1981 年 12 月配器/上海
体裁形式 音画
篇　　幅 10′15″
风格提示 浪漫、民族
发　　表 1982 年 5 月第 10 届“上海之春”（首演）
录　　音 中唱 DLH－250
相关评论 管荫深《可喜的春天——赞第十届上海之春》（载《上海歌声》1982 年第 6 期）
许国华《管弦乐音画睡莲简析》（载《音乐爱好者》1984 年第 3 期）
吴润霖《恬淡的意境、浓郁的诗情》（载《音乐爱好者》1984 年第 3 期）
备　　注 获 1982 年第 10 届“上海之春”优秀创作奖
该作品原为同名独舞所写音乐，1981 年 12 月加工成独立音乐作品

● **作品名称** 祖国，慈爱的母亲
完　　成 1981 年 8 月/上海
体裁形式 艺术歌曲
篇　　幅 3′26″
风格提示 浪漫
发　　表 1982 年 5 月第 10 届“上海之春”（首演）
乐谱：《音乐创作》1986 年第 2 期

● **作品名称** 雨后彩虹
完　　成 1982 年 9 月/上海
体裁形式 合唱与乐队

篇　　幅　6′41″
风格提示　浪漫
发　　表　1982 年上海电视台国庆专题音乐节目
1984 年 5 月第 11 届“上海之春”
乐谱：《音乐创作》1985 年第 2 期
录　　音　中唱 DLH－250
备　　注　获 1984 年第 11 届“上海之春”优秀创作奖
获全国第 5 届音乐作品评比（合唱）中、小型作品二等奖

● **作品名称**　音乐抒情诗《蓝天·太阳与追求——为乐队与女声合唱而作》
上篇：明镜般的天空是蓝蓝的哩　下篇：迎接太阳
完　　成　1984 年 2 月～3 月/上海
体裁形式　大型女声合唱与乐队
篇　　幅　13′34″
风格提示　浪漫加近现代音响片段
发　　表　1984 年 5 月第 11 届“上海之春”（首演）
录　　音　中唱 DLH－250
相关评论　张敦智《蓝天·太阳与追求》（载《上海歌声》1984 年第 8 期）
吴润霖《执着的追求、诚挚的爱》（载《音乐爱好者》1986 年第 2 期）
吴祖强《谈第五届全国音乐作品评奖》（载《人民音乐》1987 年第 2 期）
备　　注　获 1984 年第 11 届“上海之春”优秀创作奖
获全国第 5 届音乐作品评比（合唱）大型作品二等奖

● **作品名称**　行路难
完　　成　1989 年 9 月～10 月/上海
体裁形式　合唱
篇　　幅　9′11″
风格提示　浪漫、民族
发　　表　1989 年 10 月上海乐团举办的《中国民歌荟萃》音乐会（首

演）
乐谱：《音乐创作》1990 年第 4 期
备　　注 1989 年获上海市优秀艺术成果奖

● **作品名称** 合唱序曲《在生日的晚会上》
完　　成 1990 年 11 月～12 月/上海
体裁形式 合唱与乐队
篇　　幅 10′47″
风格提示 浪漫
发　　表 1991 年 1 月上海乐团举办的《珍惜吧！青春年华——十八岁生日》专题音乐会（首演）
1991 年 5 月第 14 届“上海之春”
备　　注 获 1991 年第 14 届“上海之春”优秀作品奖

永儒布/主要音乐创作情况记录

【以下资料系作者本人提供，本书资料库整理】

永儒布——男/1933 年 9 月 10 日生/蒙古族/内蒙古广播电视艺术团副团长，一级指挥/010058/内蒙古自治区呼和浩特新华广场彩电中心 10 号艺术团/Tel. 664420

● **作品名称** 怀念
完　　成 1980 年 2 月/呼和浩特
体裁形式 为马头琴、弦乐、竖琴而作
篇　　幅 8′50″
风格提示 内蒙古民歌风
发　　表 1989 年 5 月 9 日/北京音乐厅/永儒布个人交响作品音乐会/中央乐团/指挥：陈佐湟

● **作品名称** 交响组曲《故乡》
完　　成 1986 年 4 月/呼和浩特
体裁形式 三乐章交响曲
篇　　幅 24′27″

风格提示 内蒙古民歌风
发表 1989年5月9日/北京音乐厅/永儒布个人交响作品音乐会/中央乐团/指挥：陈佐湟

● **作品名称** 前奏曲
完成 1987年10月/呼和浩特
体裁形式 管弦乐
篇幅 6′45″
风格提示 内蒙古民歌风
发表 1989年5月9日/北京音乐厅/永儒布个人交响作品音乐会/中央乐团/指挥：陈佐湟

● **作品名称** 额尔古纳之歌
完成 1989年1月/呼和浩特
体裁形式 交响诗
篇幅 7′37″
风格提示 内蒙古民歌风
发表 1989年5月9日/北京音乐厅/永儒布个人交响作品音乐会/中央乐团/指挥：陈佐湟

● **作品名称** 戈壁驼铃
完成 1989年2月/呼和浩特
体裁形式 为马头琴、弦乐、竖琴而作
篇幅 8′01″
风格提示 内蒙古民歌风
发表 1989年5月9日/北京音乐厅/永儒布个人交响作品音乐会/中央乐团/指挥：陈佐湟

● **作品名称** 蜃潮
体裁形式 为潮尔、埙、英国管、弦乐、人声而作
篇幅 8′36″
风格提示 内蒙古民歌风
发表 1989年5月9日/北京音乐厅/永儒布个人交响作品音乐会

/中央乐团/指挥：陈佐湟

《中国音乐年鉴》资料库/［音乐（学术）活动档案］

中国传统音乐学会第七次年会

【以下资料由中国传统音乐学会提供，本书资料库整理】

活动名称	中国传统音乐学会第七次年会
关键术语	中国传统音乐研究
时　　间	1992年7月21日～25日
地　　点	北京中国音乐学院
组办单位	中国传统音乐学会、中国音乐学院主办，中国音乐家音像出版社协办。
规　　模	来自全国各地代表及台、港、海外学者共100余人。
会议主题	中国传统音乐研究的过去、现在和未来，旨在面对21世纪的挑战，对半个世纪来、特别是近十多年来在中国传统音乐方面的研究作一个历史性的总结。
会议程序	1992年7月21日上午开幕，下午分组宣读论文，晚上中国音乐学院青年乐团献演。 1992年7月22日上午大会发言，下午分组宣读论文，晚上理事会议。 1992年7月23日上午大会发言，下午海外学者发言。 1992年7月24日上午大会发言，下午分组宣读论文。 1992年7月25日上午闭幕、会员大会，下午新理事会议。

会议文本 （1） 大会发言（分别由董维松、冯光钰、沈洽、袁静芳主持）——

黄翔鹏《乐学问题》、苗晶《十年来汉族民歌研究工作之回顾与思考》、袁静芳《中国传统器乐及乐种研究的回顾与展望》、樊祖荫《多声部民歌研究四十年》、刘国杰《“样板戏”的历史经验》、周吉《关于少数民族音乐研究》、王耀华《中国音乐的跨文化比较研究》、田青《从禁区到热点——十年来宗教音乐研究之回顾与展望》、［德］李秀琴《欧美民族音乐学新趋势》、［港］吴赣伯《谈“国乐思想”问题》、［日］仲万美子《民族音乐研究的新动向——方法论和日本的中国音乐研究》、［港］曹本冶《道教仪式音乐》、冯光钰《中国传统音乐研究方法的变化趋势》、赵宋光《音乐文化的分区多层构成描述——关于音乐文化学学科建设的目标、方法、步骤的若干问题》、刘正维《十年来戏曲音乐研究综述》、萧梅《从ETHNOMUSICOLOGY的汉译及选择再谈方法论》、管建华《比较音乐展望》。

（2） 分组论文发表——

王承祖《民族音乐学在中国》、费师逊《当代中国文化学的意义和作用》、冯明洋《“岭南文化”中的音乐研究提纲——兼论音乐文化学方法》、王誉声《音乐人文地理学的探索》、周吉《深入实际，进一步推动新疆各民族传统音乐研究工作》、李济民《关于我国民歌分类方法的研究》、唐朴林《音乐文化的自主性——建设具有中国特色的社会主义的音乐文化》、王小盾《中古大陆音乐在日本的传播》、沈念慈《试论中西音乐之比较研究》、李幼平《楚乐舞研究概述》、杜棣生《荆楚乐舞杂考》、樊家城《民族音乐教育是弘扬民族文化的基础工程之一》、冯志莲《民族、民间音乐教学方法浅谈》、王艳荣《从文化选择的视角谈民歌的教学》、李文珍《消除思想障碍，建立良好心态——首堂民歌课教学》、王全力《贵州戏曲教

育兴衰忆实》、徐坤荣《我对昆曲音乐教育的一些看法》、赵金虎《一均》、李来璋《乐星图谱〈总叙诀〉辨析》、马惠文《试论我国传统音乐的固定旋律》、陈天国《死律与活律论》、徐荣坤《也谈苦音音阶的由来》、贾瑞祥《借字旋宫法》、冯亚兰《长安古乐的曲式结构》、孙星群《福建南音曲体结构·谱》、李成渝《评“主宰音程关系”》、周树萱《新疆民族音乐收集与整理工作的回顾与思考》、段蔷《新疆音乐地理大系》、杨红《计算机在我国传统音乐形态研究中的应用及其发展前景》、那炳晨《二人转主体唱腔的节奏形态——论“十六字板”的特点和规律》、吴宗泽《论长河高腔“圈腔点板”度曲法》、姚艺君《十年来戏曲音乐形态研究略述》、王振中《宜黄腔与京剧二黄》、刘正维《西皮女腔先于男腔辨》、孙从音《主腔贯串》、［德］李秀琴《台湾道教音乐及其分析——台湾南部乌头及红头道士唱曲例示》、苗　晶《十年来汉族民歌研究的回顾与展望》、易　人《民歌的研究、教学与民俗学关系初探》、蔡际洲《南北曲与蒙古族民歌的比较研究》、孙秀华《浅谈山西传统民歌中的山歌》、张仲樵《弘扬优良传统音乐、兴建明清俗曲宝库》、宋运超《关于民歌（声腔）调式衍展的一点思索》、霍向贵《试论陕北民歌色彩划分》、赵　磊《民间歌手的演唱心态及其在传承中的作用》、安禄兴《中国戏曲音乐的历史思辨及未来》、陈慧雯《论戏曲音乐风格多样化和我国封建社会生产方式的关系》、海　震《ETHNOMUSICOLOGY与戏曲音乐研究》、李健正《长安古乐研究的过去、现在与未来》、李荣声《山东派琵琶谱》、洪明良《南音五空管与五空四仪管刍议》、王德埙《琴曲〈广陵散〉研究的过去、现在、未来》、枫　波《阳春白雪考》、苏巧筝《从曲牌〈柳青娘〉的研究说起》、吴军行《南丰傩舞音乐的世俗心理与节奏形态探索》、刘　红《武当山道教音乐——兼论“武当韵”》、蒲亨强《道教音

乐对中国戏曲音乐的影响》、杨匡民《中国民歌研究三题》、王宝林《〈阿里郎〉起源辨析》、布贺朝鲁《喉音艺术——蒙古呼麦初探》、胡家勋《芦笙文化丛——黔西北苗族民间音乐研究》、王立志《黔中苗箫之探索》、丁献芝《畲歌研究二题》、黄福新《瑶族民歌的音调体系》、田联韬《中国藏族传统乐器与乐器音乐研究》、范西姆《论壮傣语诸民族音乐文化渊源关系与互渗》、吴学源《云南少数民族原始宗教音乐初探》、吴鹏飞《达斡尔族"鲁日格勒"音乐传承与社会文化结构》、张世澄《琵琶源考》、韦俊云《"舟山锣鼓"乃是一个新乐种》、徐达音《金代宫廷音乐管窥》、钱国桢《谈谈简谱记谱中的宫调问题》、王川昆《蒲松龄俚曲研究与设想》、吕宏久《乌日图音道记谱的探索》、杜汉华《从襄樊历史文化名城建设看传统音乐的现状和未来》、王保让《宝鸡民间传统音乐述略》、徐 霞《论戏曲唱腔的伴奏》、邓如金《论壮族歌圩的生命力》、杨明锁《传统民间音乐及其与人们生活关系》、陈 威《潮州音乐概论—"乐种论"地方乐种系序论》、李玉珍《浅谈〈江河水〉》、张子锐《从实践谈古代阴阳说在传统音乐中的运用》、耿生廉《"民歌曲调家族"刍议——兼谈"北绣荷包调"及其家族》。

相关文献 沈 洽《中国传统音乐学会第七次年会述评》，载《人民音乐》1993 年第 3 期（总第 330 期），中国文联出版公司 1993 年 3 月出版/北京，第 16 页～第 18 页。

其　他 会议期间召开了会员大会，产生了学会第二届理事会（1992 年 7 月 25 日第二次会员大会通过）——

名誉会长：赵 沨；会长：黄翔鹏；常务副会长：沈 洽；副会长（按姓氏笔划为序）：王耀华、乔建中、周 吉、袁静芳（女）、赵宋光、董维松、樊祖荫；秘书长：萧梅（女）；常务理事：19 名；理事：55 名；荣誉会员：4 名；海外荣誉会员：1 名。

全国第一届音乐学教学研讨会

【以下资料系本书资料库整理】

活动名称　全国第一届音乐学教学研讨会

关键术语　音乐学教学研究　音乐学学科建设

时　　间　1992年9月21日～23日

地　　点　北京平谷县（金海湖教师休养院三楼会议室）

组办单位　中央音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所、中国艺术研究院研究生部、中国音乐家音像出版社共同组办。

规　　模　来自各音乐学院音乐学系的教师、研究机构的研究人员近50人（包括列席代表、记者）。

会议主题　回顾音乐学教学发展、总结历史经验教训、推进学科的拓展与科学化体系化进程。

会议程序　1992年9月21日上午　开幕

汪毓和（中央音乐学院研究员）主持，于润洋（中央音乐学院教授）致开幕词，袁静芳（中央音乐学院音乐学系副主任、教授）报告筹备工作，王次炤（中央音乐学院副院长、副教授）致贺词并报告会议日程。

1992年9月21日下午～23日下午　会议正式发言与讨论

分别由乔建中（中国艺术研究院音乐研究所所长、研究员）、吴文光（中国音乐学院音乐学系主任、教授）、钱亦平（上海音乐学院音乐学系副主任、副教授）、伍国栋（中国艺术研究院研究生部副主任、研究员）主持。

1992年9月23日下午　闭幕

王次炤主持；乔建中致闭幕词。

会议文本　（1）　正式报告——

钟子林（中央音乐学院音乐学系主任、教授）介绍中央音乐学院音乐学系教学情况

钱亦平介绍上海音乐学院音乐学系教学情况

张鸿懿（中国音乐学院音乐学系副教授）介绍中国音乐学院音乐学系教学情况

伍国栋介绍中国艺术研究院研究生部音乐学系教学

情况

汪申申（武汉音乐学院音乐学系副主任、副教授、《黄钟》副主编）介绍武汉音乐学院音乐学系教学情况

郑　苏（旅美中国学者、音乐学博士）介绍美国音乐学情况

俞人豪（中央音乐学院音乐研究所副研究员）介绍奥地利音乐学情况

黄晓和（中央音乐学院音乐学系教授）介绍前苏联音乐学情况

李应华（中央音乐学院音乐学系副教授）介绍前苏联音乐学情况

钱亦平介绍俄罗斯音乐学情况

陈应时（上海音乐学院音乐学系教授）介绍英国音乐学情况

王　雪（中央音乐学院音乐研究所研究员）介绍墨西哥音乐学情况

于润洋介绍波兰音乐学情况

陈铭道（中国音乐学院音乐学系讲师）介绍美国音乐学情况

吴文光介绍美国音乐学情况

蔡良玉（中国艺术研究院音乐研究所外国音乐研究室主任、研究员）谈音乐学学科建设

何乾三（中央音乐学院音乐学系教授）谈音乐学教学方案

黄晓和谈专业音乐学工作者的素质

周海宏（中央音乐学院音乐学系讲师）谈人才的知识能力结构

傅显舟（《音乐周报》编辑）谈音乐学的应用

张鸿懿介绍音乐治疗学

乔建中从科研与资料建设角度谈音乐学的人才培养问题

李文珍（中国音乐学院音乐学系副教授）谈音乐学教

学问题

伍国栋谈教学与学科问题及民族音乐学在音乐学中的位置

郑祖襄（中央音乐学院音乐学系副教授）谈课程设置与知识结构

梁茂春（中央音乐学院音乐学系副教授）谈当代中国音乐史教学

蔡仲德（中央音乐学院音乐学系教授）谈中国音乐美学史教学中的课堂教学与资料教材

高士杰（西安音乐学院音乐研究所所长、教授）谈西方音乐史教学

李兴梧（四川音乐学院音乐研究所助理研究员）谈教学与统编教材

（2） 会议讨论发言——

彭永启（沈阳音乐学院音乐研究所讲师）、王晡（天津音乐学院作曲系讲师）、田可文（武汉音乐学院音乐学系讲师）、韩锺恩（中国艺术研究院音乐研究所助理研究员》、《中国音乐年鉴》副主编）、罗小平（星海音乐学院音乐理论教研室主任、副教授）、蒲方（中央音乐学院音乐研究所助理研究员）、樊祖荫（中国音乐学院院长、教授）、黄大岗（《音乐研究》编辑）、吴鹏飞（中央民族学院教师）、刘镇玉、钱国桢（天津音乐学院教师）、刘津德、张云田（中国音乐学院教师）、唐娄彝（中国音乐学院教师）、戴嘉枋（中央音乐学院音乐研究所副所长、《中央音乐学院学报》副主编）等。

（3） 会议讨论涉及问题——

①回顾与展望，②音乐学的培养目标与人才素质的培养，③音乐学的课程设置，④音乐学领域的交叉与拓展。

相关文献 袁静芳《时代的呼唤——“全国第一届音乐学教学研讨会”述评》，载《人民音乐》1993年第1期（总第327期），中国文联出版公司1993年1月出版/北京，第24页～第26页。

【附录】

国内音乐学教学单位一览表

（由中央音乐学院音乐学系钟子林/1992年底提供）

单位名称	设立系科时间	设立专业时间	招研究生时间	目前教师人数
中央音乐学院	1956年	1956年	1983年	31人
上海音乐学院	1982年	1982年	1979年	15人
中国音乐学院	1964年	1964年	1985年	13人
中国艺术研究院研究生部	1978年	1978年	1978年	15人
武汉音乐学院	1986年	1986年	1984年	16人
西安音乐学院	——	1985年	1989年	7人
天津音乐学院	——	1988年	1987年	7人
沈阳音乐学院	——	1985年	——	7人
四川音乐学院	——	1986年	——	10人
中央民族学院音乐舞蹈系	——	——	1988年	5人
星海音乐学院	——	——	——	7人

京、沪、闽音乐创作研讨会

【以下资料系本书资料库整理】

活动名称　京、沪、闽音乐创作研讨会

关键术语　当代音乐创作　音乐审美观念

时　　间　1992年10月23日～27日

地　　点　福建省宁德地区福鼎县（县委招待所第五会议室）

组办单位　福建省艺术研究所主办，福建省宁德地区有关部门承办。

规　　模　来自北京、上海、福建三地的代表（包括列席代表）30余人。

会议主题　当代音乐创作及其音乐创作中的美学思想、观念

会议程序　1992年10月23日上午　开幕

郭祖荣（福建省艺术研究所音乐研究室主任）主持；袁荣生（福建省艺术研究所副所长）、蔡文清（宁德地区文化局副局长）、杨友志（福鼎县委书记）致词并介绍当地情况；放送闽东音乐专题电视片《山海的交响》。

1992年10月23日下午～25日下午（每天上午、下午、晚上三个单元）进行会议研讨；研讨分别由王震亚（中国音协创作委员会副主任、《音乐创作》主编、中央音乐学院音乐研究所研究员）、杨立青（上海音乐学院作曲系主任、教授）、王宁一（中国艺术研究院音乐研究所副所长、副研究员）主持。

1992年10月25日下午　闭幕

郭祖荣主持；马潞生（福鼎县委副书记）致词。

1992年10月26日～27日外出考察。

会议文本　（1）　会议放送作品——

徐坚强（上海音乐学院作曲系教师，未到会）《东方神韵》（为打击乐而作）

奚其明（上海芭蕾舞团一级作曲）《中外著名流行歌曲管弦乐专辑》

杨立青《哀歌——江河水》（为二胡与管弦乐队而作）

许舒亚（留法中国作曲家，未到会）《秋天的殒落》（为10件乐器而作）、《太一Ⅱ》（为长笛与磁带而作）、《冲击》（为四个大提琴而作）

王西麟（北京歌舞团一级作曲）《第三交响曲》（四个乐章）

王震亚《九寨沟断章》（管弦乐、片段）

谭　盾（留美中国作曲家，未到会）《九歌》（仪式剧剧、片段）

瞿小松（留美中国作曲家，未到会）《易》（民乐室内作品）

赵晓生（上海音乐学院作曲系教授）《辽音》（钢琴协奏曲）、《大荒的太阳》（舞剧音乐、民乐、片段）

郭祖荣《第八交响曲》（单乐章）

吴少雄（福建省歌舞剧院一级作曲）、林荣元（福建省歌舞剧院一级作曲）《丝海箫音》（舞剧音乐、片段）

（2） 会议发言人员——

杨立青、奚其明、韩锺恩（中国艺术研究院音乐研究所助理研究员、《中国音乐年鉴》副主编）、王西麟、王震亚、章绍同（福建省电影制片厂厂长）、骆季超（福建省歌舞剧院作曲）、郭祖荣、林荣元、丁献芝（福建省宁德地区音协主席）、吴少雄、李向京（福建师范大学音乐系教师）、卞祖善（中央芭蕾舞团一级指挥）、赵晓生、王宁一等。

（3） 会议涉及问题——

①关于商品文化冲击波和提高通俗音乐的品位问题，②关于音乐创作的真诚问题，③关于现代作品的接受问题，④关于“新潮”之后音乐的发展问题。

相关文献 宋　瑾《品味、真诚、“白纸”及阿姆斯特丹的呼吸——京、沪、闽音乐创作研讨“太姥山会议”综述》，载《音乐学术信息》1993年第1期（总第47期），中国艺术研究院音乐研究所音乐学术情报研究室、音乐翻译研讨会合编内部双月刊，1993年2月出版/北京，第1页～第4页、转第12页。

《中国音乐年鉴》资料库/［音乐（教学）单位档案］

中国音乐学院

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单　　位　中国音乐学院/100101/北京市德胜门外苇子坑丝竹园/Tel. 2025511

建　　院　1964年/北京

负责干部　现任院长樊祖荫教授

所属性质　文化部教科司领导

招生区域　全国各地

教学机构　下设作曲、音乐学、民族器乐、声乐、歌剧、音乐教育六个系。

管理机构　党委系统：党委办公室、宣传部、组织部、统战部、纪委、团委、工会。行政系统：院长室、院长办公室（包括外事办公室、演出科）、人事保卫处（包括门卫室、老干部办公室）、学生处、监察审计室。教务系统：教务处（包括教务科、教学科、教材科（油印、复印、誊印、教材发行）、乐器修理科）。后勤系统：行政处（包括总务科、房管科、管理科、伙食科、医务室、汽车队、招待所）、基建处、财务科（由行政副院长直接管理）。

附属机构 图书馆（包括流通室〈唱片室、阅览室〉、视听室、采编室、参考咨询室）、音乐研究所、学报编辑部、附属中学、实验乐团、噪音研究室。

专业刊物 《中国音乐》（季刊）

学制设置 本科4～5年、大专2～3年、附中3～6年，硕士研究生2～3年（专业、音乐学、作曲及作曲技术理论、民族器乐演奏、演唱）。

业余教育 业余音乐小学

公共教学 马列主义教研室（设中共党史、哲学、政治经济学、法律）、文艺理论、外语、体育、钢琴。

人员比例 在校学生（包括研究生、本科生、专科生）204人，附中学生139人，教师150人（大学部125人、附中部25人），职工220人（大学部202人、附中部18人）。

职　　称 教学系列：教授、副教授—高级讲师、讲师、助教。科研系列：研究员、副研究员、助理研究员、研究实习员。编辑系列：编审、副编审、编辑、助理编辑。资料系列：研究馆员、副研究馆员、馆员、助理馆员、管理员。艺术系列：一级演员、二级演员、三级演员、四级演员，另：主任舞台技师、舞台技师、舞台技术员。其中教授级共18人、副教授级共36人（包括附中）。

图书资料 图书21万册，视听资料10万件。

其　　他 另有实验乐团、华夏音响服务部。

备　　注 此系1992年统计材料。

星海音乐学院

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单　　位 星海音乐学院/510500/广东省广州市先烈东横路48号/Tel. 7714808

建　　院 1957年10月4日/广州

负责干部 现任副院长蔡松琦教授（主持工作）

所属性质 广东省属音乐院校

招生区域 全省，理论、作曲及演唱演奏专业兼招少量成绩优秀的省外

	（含港、澳）学生。
教学机构	下设作曲、民乐、钢琴、声乐、管弦、师范六个系及成人专科教育。
管理机构	党委系统：纪检委、党委办公室、组织部、宣传部、统战部、团委。行政系统：学院办公室（包括秘书科、保卫科、外事科、综合档案室）、学生工作处、人事处（包括师资科、老干部办公室）、监察室、审计科、财务科。教务系统：教学科研处（包括教务科、教材科、设备科、艺术实践科、科研科电教室）。总务系统：基建总务科、膳食科、医务所、生活服务部、社会教育培训部。
附属机构	音乐研究所、图书馆、中等音乐专业学校、实验乐队、幼儿园。
专业刊物	《星海音乐学院学报》（季刊）
学制设置	本科4～5年、专科2年、附中6年、教师本专科2～4年。
业余教育	夜大学、少儿课余音乐学校、单科进修班、助教进修班、通俗音乐培训中心。
公共教学	马列主义（包括中国革命史、马克思主义原理、中国社会主义建设）、文学、外语、体育。
人员比例	在校学生620余人、教师160余人、干部114人、职工70余人。
职　　称	教学系统：教授、副教授—高级讲师、讲师、助教。科研系统：研究员、副研究员、助理研究员、研究实习员。编辑系统：编审、副编审、编辑、助理编辑。资料系统：研究馆员、副研究馆员、馆员、助理馆员。翻译系统：译审、副译审、翻译、助理翻译。其中教授级共4人、副教授级共44人。
图书资料	图书10.5万册，音响资料2万余套。
课程比例	政治课10%左右、专业史论课15%左右、专业课60%左右、文化修养课16%左右。
备　　注	此系1991年统计材料。

武汉音乐学院

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单　　位	武汉音乐学院/430060/湖北省武汉市武昌解放路255号/Tel. 876720/电报挂号：0173
建　　院	1985年8月由原湖北艺术学院的各音乐系组建而成/武汉
负责干部	现任院长童忠良教授
所属性质	湖北省人民政府领导
招生区域	中南地区
教学机构	下设理论作曲、钢琴、声乐、管弦乐、民乐、音乐学六个系及师范部，各系的干部专修科，师范部的教师专修科。
管理机构	党委办公室、党委宣传部、党委组织部、纪律检查委员会、团委、工会、离休办公室、院办公室、人事处、总务处、教务处、电教中心、学生工作处、科研处、财务室、监察审计室、基建办公室、劳动就业办公室、保卫科、财产设备科。
附属机构	中等音乐专科学校、图书馆（包括音乐书店）、音乐研究所（下设民族音乐研究室、史论研究室、编钟古乐器研究室）、音乐印刷厂、幼儿园、医务室、交响乐团。
专业刊物	《黄钟》（季刊）
学制设置	本科4～5年、专科2～3年，研究生2～3年（作曲与作曲技术理论、音乐学、中国乐器演奏），附中6年。
业余教育	卫星电视高师、夜大学、社会音乐教育。
公共教学	德育、马列主义（包括中共党史、政治经济学、哲学）、基本乐科、体育、文化课（包括外语、语文、历史地理）。
人员比例	在校学生600余人、教师200余人、职工200余人。
职　　称	教学系列：教授、副教授—高级讲师、讲师、助教（其中教授7人、副教授47人）。编辑系列：助理编辑。资料系列：馆员、助理馆员。翻译系列：助理翻译。实验技术系列：高级实验师、实验师、助理实验师、实验员。卫生系列：主管医师、医师、医士、护士。财会系列：会计师、助理会计师、会计员。中小学教师系列（包括幼教）：高级教师、一级教师、二级教师、三级教师。
图书资料	图书15万册；音响资料4.3万张（盒）。
其　　他	附属机构的产品及其他：音乐印刷厂印制音乐书、谱及各种印刷物，各种艺术实践乐队（包括编钟古乐队、青年民族室内乐队）。

备　　注　此系 1991 年 9 月统计资料。

四川音乐学院

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单　　位　四川音乐学院/610021/四川省成都市新生路 6 号/Tel. 581386/电报挂号：5237

建　　院　1939 年 11 月 1 日/四川郫县

负责干部　现任院长李忠勇教授

所属性质　四川省教育委员会领导

招生区域　四川省及云南、贵州、西藏地区。

管理机构　党委系统：党委办公室（包括统战工作）、宣传部、组织部、纪委。行政系统：院长办公室（包括档案科、秘书科、信息科、收发室、电话总机室）、外事办公室（包括外宾接待室）、人事处（包括人事科、老干部科）、学生处（包括学生管理科、招生分配办公室）、监察处。教务系统：教务处（包括乐器科、琴房教室管理科、教材科）、马列主义教研室、思想政治教育教研室、音乐研究所、共同课教研室（包括体育、外语、舞蹈等）。总务系统：总务处（包括总务科、卫生科、膳食科、基建科、房产科、汽车队）、音乐幼儿园。其他部门：图书馆、科研处、艺术处（包括实验乐团、演出科）、社会教育部（包括非学历进修生管理、业余新新音乐学校）、高教研究所、生产管理处、劳动服务公司（包括青年服务商店、汽修厂等）、财务科、审计科、保卫科（包括门卫）、电教科、物资设备科、院工会、共青团委员会、学报编辑部。

教学机构　下设作曲、钢琴、师范、声乐、管弦乐、民乐六个系，另设附属中等音乐专科学校。

专业刊物　《音乐探索》（季刊）、《教学情况简讯》（不定期油印本）。

学制设置　本科 4 年、专科 2～3 年、硕士研究生 2 年、附中 6 年。

业余教育　业余新新音乐学校。

人员比例　在校学生（本科 364 人、附中 247 人）；在职教师 219 个；职工 296 人。

职　　称　教授、副教授、高级讲师、讲师、助教、助理研究员、副研

究馆员、馆员、助理馆员等；其中教授10人、副教授70人。

图书资料 图书246，400余册，唱片3万张，音带6000余盒，像带228盒。

其　　他 设有“周末音乐会”制度，提供师生参加艺术实践活动。

备　　注 此系1991年9月20日统计材料。

西北师范大学音乐系

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单　　位 西北师范大学音乐系/730070/甘肃省兰州市安宁东路95号/Tel. 66812－676/电报挂号：1597

建　　系 1939年8月、1950年9月/兰州

负责干部 现任系主任钱培基

所属性质 甘肃省教育委员会领导

招生区域 甘肃省及西北地区

教学机构 下设理论作曲、声乐、器乐三个教研室。

管理机构 党团系统：党总支委员会、团总支委员会。行政系统：教务、总务。另有工会、民主党派、学生会等。

附属机构 图书资料室、阅览室、音响资料室、服装室、乐器修理室。

学制设置 本科4年、专科2年。

公共教学 思想政治课（大学生修养、形势与政策、中国革命史、中国社会主义建设、马克思主义哲学原理、政治经济学等）、大学语文、外语、教育学（心理学）、体育。

人员比例 在校学生150人，教师35人、职工11人。

职　　称 教学系统：教授、副教授、讲师、助教。资料系统：馆员、助理馆员。其中教授2人、副教授7人。

图书资料 图书1万7千余册，音响资料1万余套（件）。

课程比例 专业必修课占54.1%，一般选修课占14.4%，公共课占31.5%。

备　　注 此系1991年9月23日统计材料。

江西师范大学音乐系

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单　　位 江西师范大学音乐系/330027/江西省南昌市北京西路 77 号/Tel. 333993－349

建　　系 1951 年（艺术系）、1985 年（音乐系）/南昌

负责干部 现任系主任黄忠伯

所属性质 江西师范大学领导

招生区域 江西省

教学机构 下设声乐、钢琴、器乐、作曲、理论五个教研室。

管理机构 系党总支办公室、系办公室。

附属机构 音响资料室、图书资料室、保管室。

学制设置 本科 4 年、专科 2 年（自 1990 年始为二二分流制）、夜大学 3 年。

业余教育 夜大学、少儿器乐教育。

公共教学 中国革命史、中国社会主义建设、马克思主义原理、俄语、形势与政策、法律与基础、思想品德、体育、教育学、心理学、文学作品选读。

人员比例 在校学生 179 人，教师 38 人。

职　　称 教授、副教授、讲师、助教。

图书资料 图书 15000 册，唱片 5000 张，音像 2200 盒。

课程比例 公共必修课、专业必修课、专业选修课的比例为——11∶20∶18。

备　　注 此系 1991 年 9 月 20 日统计材料。

安徽师范大学音乐系

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单　　位 安徽师范大学音乐系/241000/安徽省芜湖市人民路 1 号/Tel. 35966

建校/系 1952 年/芜湖

负责干部 现任系主任段茂南

所属性质 安徽省教育委员会领导

招生区域 安徽省

教学机构 下设音乐理论、键盘、声乐、器乐四个教研室，另有新疆委托培训班。

管理机构	党总支、团总支、各年级辅导员、系行政办公室、系工会、学生会等。
附属机构	图书资料室、音响资料室。
学制设置	本科 4 年、硕士研究生 3 年（音乐学、钢琴教学研究）。
业余教育	小学课余班。
公共教学	马列主义(包括中国革命史、中国社会主义建设)、法律常识、思想品德教育、大学语文、外语、体育。
人员比例	在校学生 160 余人，教师 38 人，职工 10 人。
职称	教学系统：教授、副教授、讲师、助教。资料系统：馆员、助理馆员。其中教授级 2 人（已退休）、副教授级 10 人。
图书资料	图书 15000 余册，音响资料 5000 余套。
其他	每年定期去中学教育实习，毕业学生有艺术实践(包括小乐队)。
备注	此系 1991 年 9 月 26 日统计材料。

新疆师范大学音乐系

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单位	新疆师范大学音乐系/830053/新疆维吾尔族自治区乌鲁木齐市新医路/Tel. 441601/Fax. 4979
建系	1979 年 12 月/乌鲁木齐
负责干部	现任系主任张万林
所属性质	新疆维吾尔族自治区教育委员会领导
招生区域	自治区各地、州、县。
教学机构	下设理论、声乐、器乐三个教研室。
管理机构	系党支部、系办公室、教学—生活秘书。
附属机构	图书资料室、音响资料室、科研小组、艺术实践小组。
学制设置	本科 4 年、专科 2 或 3 年；实行二二分段学制。
业余教育	业余大学音乐进修成人专业
公共教育	马列主义原理、哲学、政治经济学、中国革命史、法律知识、思想修养、文学创作、外语、汉语、体育。
人员比例	在校学生 79 人，教师 27 人，职工 6 人。
职称	副教授 8 人，讲师 11 人，助教 4 人。

图书资料 图书 2 万余册，音响资料 100 余套。

课程比例 专业课占 70%，政治理论课占 20%，教育理论和其他占 10%。

其他 此系 1991 年统计材料。

内蒙古师范大学音乐系

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单位 内蒙古师范大学音乐系/010022/内蒙古自治区呼和浩特市昭乌达路/Tel. 41291－551

建系 1954 年 5 月/呼和浩特

负责干部 现任系主任赵汝德

所属性质 内蒙古自治区教育厅与内蒙古师范大学领导

招生区域 内蒙古自治区

教学机构 下设理论作曲、史论、键盘、器乐、声乐五个教研室。

管理机构 党总支－系主任办公室、系办公室、团总支办公室、系工会、系学生会。

附属机构 下设民族民间音乐研究室、音响实验室、图书资料室、乐器室、钢琴维修室、电子琴教室。

学制设置 分蒙、汉两种语言授课，有 4 年制本科与 2 年制教师专修科，另有硕士研究生 2 年、助教进修班 1 年。

业余教育 音乐高考补习班，教师短期进修班。

人员比例 在校学生 200 人，教师 41 人，职工 8 人。

职称 教学系统：教授、副教授、讲师、助教。教辅系统：助理工程师、馆员。其中教授 2 人、副教授 9 人、讲师 16 人、助教 13 人、助理工程师 3 人、馆员 1 人。

图书资料 图书 1000 余册，音带、像带 500 余盒。

课程 按国家教育委员会关于师范大学音乐专业课程设置及教学大纲开设。

其他 每年有固定教育实习与艺术实践演出活动，并设有实习、实践基地。

备注 此系 1991 年 9 月 30 日统计材料。

《中国音乐年鉴》资料库/［音乐（表演）团体档案］

上海电影乐团

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单　　位　上海电影乐团/200042/上海市静安区武定西路1498号/Tel. 2523267

建　　团　1956年/上海

负责干部　现任团长徐景新

所属性质　上海市电影局领导

演员来源　主要是全国各大音乐院校的毕业生。

下设机构　下设两队一科：管弦乐队60余人，民族乐队40余人；团部办公室（党政日常工作、组织、人事、档案、安全、保卫等）；业务办公室（业务调度、演出公关、抄谱组、资料室、器材室、司机班等）；行政财务科（财务、后勤、医务、食堂、传达室）。

业务情况　该团以电影、电视音乐录制为主要任务；此外，每年两个队都安排一定场次的演出；该团1991年开支约95万元，其中录音与演出收入约50万元，空缺部分由上海市电影局和上海电影制片厂补贴。

备　　注　此系1991年统计材料。

天津乐团

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单　位	天津乐团/300211/天津市河西区尖山路 96 号/Tel. 807394
建　团	1985 年 7 月在原天津歌舞剧院管弦乐队的基础上发展起来/天津
负责干部	现任团长王钧时
所属性质	天津市文化局领导，经费来源由天津市文化局拨款 35 万元/年。
演员来源	主要是全国各大音乐院校毕业生。
下设机构	共 113 人；交响乐队 80 人、创作组 5 人、舞台美术组 4 人、歌队 5 人、人事 2 人、办公室 11 人、资料室 2 人、行政 4 人。
职　称	分四个级别演员；一级 7 人、二级 22 人、三级 36 人、四级 17 人。
排演情况	每年演出 60 场次，共 11 套曲目；主要演出交响乐及室内乐音乐会。
资　料	总谱 377 部，音带 371 盘，像带 32 盘。
主要演员	指挥：王钧时、张春和。声乐：赵英明、张同龙、李华典。演奏员：董金池、管文宁、王　平、赵燕春。创作人员：倪维德、王连锁、李　钢。
其　他	每年请外国专家来团指导、排练。
备　注	此系 1991 年统计材料。

黑龙江省歌舞剧院

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单　位	黑龙江省歌舞剧院/150010/黑龙江省哈尔滨市道里区兆麟街 123 号/Tel. 418897
建　院	1954 年组建黑龙江省歌舞团、1987 年改建为黑龙江省歌舞剧院/哈尔滨
负责干部	现任院长刘锡津
所属性质	黑龙江省文化厅领导；经费来源由国家拨款 76 万元/年，事

	业差额补贴单位。
演员来源	全国及东北各大音乐舞蹈院校、艺术学校毕业生。
下设机构	舞蹈团 60 人、合唱团 40 人、民族乐团 50 人、管弦乐团 50 人、舞美工作室 22 人、创编室（作词、作曲）8 人、舞蹈编导室 5 人、演出科 2 人，另有政工科、财务科、行政办公室（包括资料室、保卫、司机班、食堂、勤杂工人）、院部，总编制 280 人。
职　　称	一级 5 人、二级 39 人、三级 105 人、四级 50 人。
排演情况	以歌舞晚会为主，同时还排演大型舞剧、交响乐、民族管弦乐、独唱、独奏等晚会；每年演出任务 150～200 场。
主要演员	演员、演奏员：冯少先、李广仙、冯永兴、霍殿兴、唐 富、武丽艳、梁 岚、张美薇、马李华、刘淑珍。编创人员：刘锡津、古经南、胡小石、暴 侠。指挥：关振刚、贾宝林。舞美：赵风岐。
其　　他	每年请部分国家级专家来院讲学、演出、录音，近年曾赴加拿大、香港、日本、朝鲜等国家和地区演出。
备　　注	此系 1991 年 9 月 16 日统计材料。

河南省歌舞团

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单　　位	河南省歌舞团/450000/河南省郑州市北关大街 64 号/Tel. 28131、23002
建　　团	1957 年 3 月/郑州
负责干部	现任团长田 明
所属性质	河南省文化厅领导，经费来源由国家拨款 45 万元/年。
演员来源	主要是全国及本省内艺术院校的大、中专毕业生。
下设机构	歌舞分团（包括声乐、舞蹈、民乐、舞美等）85 人、歌剧分团（包括演员、电声、钢琴伴奏、舞美等）53 人、管弦乐团 39 人、编导室（包括作曲、编导、编剧、指挥、舞美设计等）15 人，另有艺术培训中心、办公室、党总支办公室、人事保卫科、艺术档案室、资料室等。
职　　称	分艺术系列四个级别的职称，其中一级作曲 2 人、一级演员

1 人、二级演员 9 人、二级演奏员 5 人、二级作曲 2 人、三级演员 45 人、四级演员 47 人。

排演情况　该团作为河南省唯一的综合性专业艺术表演团体，每年排演任务包括：民族歌舞晚会、民族歌剧、交响乐及其他专场晚会 3～5 台；河南省文化厅每年安排的演出任务为 200 场。

资　　料　存有若干图书、乐谱、音响（像）资料，数目待查。

主要演员　演员：郝玉岐、王昌芝、刘惠敏、高瑞昌、许秀珍、杜爱军。创作编导人员：吴　歌、卢　怡、王澄泉、冯世勋等。指挥：柳耀庭。

备　　注　此系 1991 年 10 月 6 日统计材料。

河北省歌舞剧院

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单　　位　河北省歌舞剧院/050011/河北省石家庄市裕华中路 8 号/Tel. 645525

建　　院　1957 年组建河北省歌舞剧团、1960 年改建为河北省歌舞剧院/石家庄。

负责干部　现任院长李福生

所属性质　河北省文化厅领导；经费来源由国家拨款 45 万元/年，排演新剧目由河北省文化厅再行投资。

演员来源　主要是河北省及各地艺术院校的毕业生。

下设机构　民间歌舞团（包括独唱、舞蹈、民乐队、舞美队）76 人、交响乐团（包括乐队、声乐、舞台队）65 人、轻音乐歌舞团（包括声乐、电声乐队、舞蹈、舞台人员）25 人，另有编导室（包括作曲、编剧、导演、舞美设计、服装设计、艺术档案）、院艺术咨询委员会、行政科（包括医务室、会计室、司机、食堂、修膳）、院长办公室、人事保卫科、党总支办公室等。

职　　称　分四个级别的演员，其中一级演员 1 人、二级演员 20 人、三级演员 113 人、四级演员 86 人。

排演情况　以河北民间歌舞与管弦乐为主要表演手段，主要演出河北民间歌舞晚会、交响音乐会、轻歌舞音乐会等；河北省文化厅

安排的演出任务是每年150场（该院为差额单位），排练情况根据演出任务来决定。

资料 该院有艺术图书资料室，藏书7765册；艺术档案室现有音带760盘、像带150盘（包括中外著名歌剧、舞剧、交响乐以及该院创作的节目等）；文字、照片档案（包括乐谱、导演手记、剧本等）150余卷（待整理）。

主要演员 演员：关乃成、王毓麟、刘晓冬、陈虹、陈瑶、于丽娜、李媛媛、张丽娟。创作编导人员：晚笛、郑新兰、王利人、王家朋。指挥：王宝成。

其他 平时出国演出任务个别演员较多，近年曾组团赴美国迪斯尼演出。

备注 此系1991年9月17日统计材料。

陕西乐团

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单位 陕西乐团/710054/陕西省西安市文艺路5号/Tel. 24226

建团 1957年4月/西安

负责干部 现任团长司文虎

所属性质 陕西省文化厅领导，经费来源由国家拨款。

演员来源 主要来自全国各高等演员院校的本科毕业生。

下设机构 交响乐队、合唱队、创作研究室、舞台工作室、档案资料室、行政及业务办公室。

职称 获创作、指挥、演员、演奏员、舞美、档案等专业职称的人员共121人，其中获高、中级职称的人员占总数的65%。

排演情况 以美声唱法和管弦乐为主要表演手段，以合唱、交响乐为主要表演形式，兼演民族唱法的声乐节目；陕西省文化厅下达该团每年的演出任务为100场；排练情况根据演出任务而定，主要有合唱、交响音乐会、独唱、独奏音乐会等；有时也担任电影、电视剧的演唱、配乐工作。

主要演员 交响乐队指挥：齐团才、朱少伯。合唱队指挥：冯长路。交响乐队首席：田龙瑞。

其他 近年陕西乐团先后与30余位国内外知名的指挥家、演奏家、

歌唱家合作演出。

备　　注　此系1991年10月20日统计材料。

湖北省歌舞团

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单　　位　湖北省歌舞团/430072/湖北省武汉市武昌街道口珞珈山8号/Tel. 811661/Fax. 714185

建　　团　该团由湖北省巡回辅导团、民间歌舞团发展而来，1964年改建为湖北省歌舞团。

负责干部　现任团长刘有才

所属性质　湖北省文化厅领导；经费来源由国家拨款39万元/年，排演新剧目国家另行投资。

演员来源　主要是省级以上艺术院校的毕业生。

下设机构　创作组10人、乐队50人、声乐队35人、舞蹈队52人、舞美队18人，另有机关人员27人（党委办公室、艺术办公室、行政科），全团共有演职员工200人。

职　　称　分四个级别，其中一级演员3人、二级演员25人、三级演员97人、四级演员60人。

排演情况　分民族歌舞和时代歌舞两个演出队，湖北省文化厅安排的演出任务是每年180场，主要演出大型歌舞、独唱独奏专场歌舞和音乐会。

资　　料　艺术档案，分团务、剧目和个人三大类，共324盒；另外，音带208盒、像带130盒。

主要演员　创作编导：段树屏、雪　珊、杨尊仙、熊干勋。作曲：彭先诚、龚国富、杨霁青、郑丹清、莫家沛、万　首、罗　曼。舞美：苏尚舟、杨怀祖。声乐演员：付祖光、陈俊华、游立志、黎　军、刘弥艳、吴玉宝、刘莲英、李　侠。舞蹈演员：陈良友、李定新、汪曙静、马力增、张小红、刘　云、王　惠、孙一木。乐队演奏员：刘民则、于一中、李复兵、李公青、王献曾。

其　　他　每年组织部分演员外出学习或请专家来团辅导，1985年以来曾多次组团赴日本、加拿大、香港、美国（两次）进行访

问或商业性演出，赴苏联访问演出。

备　　注　此系1991年9月18日统计材料。

江苏省歌舞剧院

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单　　位　江苏省歌舞剧院/210018/江苏省南京市香铺营29号/Tel. 642829、414824

建　　院　该院由江苏省歌舞团、江苏省歌剧团、江苏省乐团、江苏省曲艺团合并于1987年1月/南京

负责干部　现任院长朱　军

所属性质　江苏省文化厅领导；经费来源由国家拨款109万3千元/年（其中包括离退休干部专款17万9千元、公房房租2万7千元），排演新剧目国家另行投资。

演员来源　主要来自大、中专音乐院校的毕业生，同时吸收个别业余文艺尖子来本院随团培养。

下设机构　歌剧团包括独唱、合唱、钢琴伴奏、舞台美术队，共计81人；歌舞团包括独唱、舞蹈队、民乐队、轻音乐队、钢琴伴奏、舞台美术队，共计143人；乐团81人（双管制）；评弹团32人（包括苏州弹词、苏州评话、扬州弹词、扬州评话）；业务科包括排练、演出、艺术档案；创作室包括作曲、编剧、编导、导演、舞美设计辅导工作室；会计科；保卫科；管理科包括后勤、医务、司机、基建等；行政办公室包括人事、第三产业等。

职　　称　一级演员10人、二级演员59人、三级演员226人、四级演员109人。

排演情况　以民族唱法、管弦乐和民族民间音乐歌舞、苏州评弹为主要演出手段，每年演出约1600场左右，主要演出歌剧、交响音乐会、歌舞晚会、评弹晚会等。

资　　料　艺术档案室、图书资料室。

主要演员　顾　欣、朱昌耀、管惟俊、杨乃珍、袁晓虹、唐　篷、杨丽娟、陈文生、李　侃、戴小泉、崔　欣、沈幼潜、薛　彪、马熙林。

其　　他　每年乐团请2～3位国内外专家来院排练演出；每年约2～3次出国访问演出，曾先后赴美国、日本、意大利、澳大利亚、新加坡、朝鲜、越南、香港、澳门等国家与地区进行访问演出。

备　　注　此系1991年统计材料。

宁夏回族自治区歌舞团

【以下资料系该单位提供，本书资料库整理】

单　　位　宁夏回族自治区歌舞团/750004/宁夏回族自治区银川市文化东街19号/Tel. 22872、25506、22340

建　　团　1958年9月/银川

负责干部　现任团长杜吉林

所属性质　宁夏回族自治区文化厅领导；经费来源由国家拨款70万元/年，排演新剧目国家另行投资。

演员来源　全国各艺术院校毕业生（主要是西北地区的艺术院校、民族学院、宁夏艺术学校的毕业生）。

下设机构　歌队、管弦乐队、民族乐队、舞蹈队、舞台美术队、编导室、办公室、科研室、政工科、业务科。

职　　称　分四个级别，其中一级演员5人、二级演员37人、三级演员97人、四级演员81人。

排演情况　以表现具有宁夏地方特色和回族特点的音乐、舞蹈、歌剧、舞剧、歌舞剧为主要表演手段；同时，排演一些大型交响乐、歌剧、舞剧等；自治区文化厅安排的演出任务是每年160场，经济任务是4.5万元。

资　　料　乐谱500余份，音带300余盒、唱片300余张。

主要演员　演员：安　妮、吉　千、盛喜郁、胡耀江、杜　平、陈　功、杨　华、李亚旗、丁卫东。编导创作人员：李爱华、汤鸿声、王华元、金　燕、杨月林、张宗灿、张　弛。指挥：李爱华、王华元、程　牧。

其　　他　近年曾组团赴加拿大、非洲各国访问演出，个别演员曾赴新加坡、日本等国演出。

备　　注　此系1991年统计材料。

《中国音乐年鉴》资料库/［音乐出版档案］

近年［音乐出版物/图书］

【以下部分图书系本书资料库收藏，由著作者本人提供】

●	**著述名称**	中国戏曲及其音乐
	作　　者	常静之
	关键术语	戏曲艺术/戏曲音乐/剧种
	完　　成	1984年
	成果形式	专著
	图书类别	戏曲音乐研究
	出版单位	黄河文艺出版社
	出版时间	1986年12月郑州第1版
	出版型制	787×1092毫米　32开本　平装
	字　　数	252,000
	页　　码	第1页～第897页
	印　　数	3,100册
	责任编辑	王咏声
	定　　价	￥2.25元
	版　　号	统一书号：3385—15
	备　　注	张庚《序》；全书分三大部分：一、戏曲艺术概述，二、戏曲

	音乐，三、剧种选介（附唱腔曲谱）；后记。
记　　录	本书资料库整理/1993年9月10日/北京

●	**著述名称**	中国音乐文学史
	作　　者	朱谦文
	关键术语	中国音乐文学/诗乐/楚声/乐府/诗歌/歌词/剧曲
	完　　成	20世纪30年代
	成果形式	专著
	图书类别	中国音乐史研究
	出版单位	北京大学出版社
	出版时间	1989年3月北京第1版
	出版型制	850×1168毫米　32开本　平装
	字　　数	194,000
	页　　码	第1页～第239页
	印　　数	5,000册
	责任编辑	张文定
	定　　价	￥3.95元
	版　　号	ISBN　7—301—00329—3/I·072
	备　　注	该书曾于1935年由商务印书馆出版；全书包括：陈钟凡《序》，八章（音乐与文学、中国文学与音乐之关系、论诗乐、论楚声、论乐府、唐代诗歌、宋代的歌词、论剧曲），附录“凌廷谌燕乐考原跋”。

●	**著述名称**	梅西安作曲技法初探
	作　　者	杨立青
	关键术语	梅西安/现代作曲技法/20世纪西方音乐风格
	完　　成	1986年8月一稿、1988年6月二稿/上海
	成果形式	专著
	图书类别	音乐技术理论研究
	出版单位	福建教育出版社
	出版时间	1989年12月福州第1版
	出版型制	850×1168毫米　1/32　平装
	字　　数	218,000

页　　码	第1页～第276页
印　　数	2,000册
责任编辑	林毓琼、章绍同
定　　价	¥4.00元
版　　号	ISBN　7—5334—0572—2/J6·1
备　　注	桑桐作序；全书包括引言与梅西安其人与其乐、梅西安的有限移位模式、梅西安的旋律手法、梅西安的和声手法、梅西安的节奏手法、梅西安的系列技法、梅西安的曲式结构特点七个部分，以及主要参考书目（包括外文部分、中文部分）与后记。
记　　录	本书资料库整理/1993年4月15日/北京

● **著述名称**	音乐心理学
作　　者	罗小平、黄　虹
关键术语	音乐心理学/音乐审美心理/音乐效应/音乐创作、表演、欣赏心理/音乐才能/音乐家
完　　成	1988年10月/广州
成果形式	专著
图书类别	音乐心理学
出版单位	三环出版社
出版时间	1989年12月广州第1版
出版型制	850×1168毫米　1/32　平装
字　　数	221,000
页　　码	第1页～第254页
印　　数	5,000册
责任编辑	符策震
定　　价	¥4.40元
版　　号	ISBN　7—80541—774—1/B·64
备　　注	此系陆一凡主编“文艺心理学丛书”之一。赵宋光作序；全书分九章三十节，包括：绪论，音乐审美心理结构，音乐效应——音乐心理功能，音乐效应——人的价值的全面实现，音乐创作心理，音乐表演心理，音乐欣赏心理，音乐才能与遗传、环境的关系，音乐家个性与音乐创造，音乐工作

	者最佳审美心理结构的建造，后加附录《音乐治疗简介》与后记。其中绪论、第二、三、四、五、七、八、九章由罗小平撰写，第一、六章及附录由黄虹撰写。
记录	本书资料库整理/1993年4月15日/北京

● **著述名称**	古琴音乐艺术
作者	叶明媚
关键术语	中国古琴音乐/琴道/琴境/琴趣/古琴音乐美学/古琴演奏/古琴打谱/古琴传习/古琴音律/书法/中国传统文化
完成	1986年5月14日/香港
成果形式	专著
图书类别	中国传统音乐研究
出版单位	商务印书馆（香港）有限公司
出版时间	1991年1月香港第1版
出版型制	32开　平装
字数	200,000
页码	第1页～第223页
印数	无记载
责任编辑	关佩贞
定价	H.K.$46.00元
版号	ISBN　962—07—4144—7
备注	全书包括：饶宗颐《序》，陈蕾士《序》，自序，十二章（琴道——古琴音乐艺术导言，古琴音乐的意境，古琴音乐的静、远和澹趣，古琴艺术的美学反思，古琴音乐美学，古琴音乐中虚实手法的运用，古琴与书法，古琴的打谱艺术，从环境内涵看古琴的弹奏，从文化内涵看古琴音乐，古琴的练习，古琴音律简介）；附：泛川派琴家蔡德允女士，参考文献。

● **著述名称**	中国现代音乐史纲（1949—1986）
作者	汪毓和（主编）
关键术语	中国现代音乐史 音乐建设/音乐生活/传统音乐/音乐创作/音乐理论
完成	1986年～1990年/北京

成果形式 专著
图书类别 音乐历史研究
出版单位 华文出版社
出版时间 1991年6月北京第1版
出版型制 850×1168 1/32 平装
字　　数 210,000
页　　码 第1页～第277页
印　　数 3,000册
责任编辑 喻 汲、刘万朗
定　　价 ￥4.70元
版　　号 ISBN 7—5075—0079—9/G·2
备　　注 该书由汪毓和、徐士家、陈永连、朱代红分别执笔，集体讨论，汪毓和统修定稿。
李焕之序言《回顾、反思与总结经验——为汪毓和主编的〈中国现代音乐史纲〉作序》；赵 沨《序言》。
全书包括：前言；绪论；六章（音乐事业的建设和人民音乐生活，传统音乐的继承和发展，声乐创作的发展，器乐创作的发展，歌剧、舞剧音乐及影视音乐的发展，音乐评论与音乐理论研究，共22节）；结束语。
记　　录 本书资料库整理/1993年8月20日/北京

● **著述名称** 《中华文化集粹丛书》艺苑篇（上、下）
作　　者 李希凡（主编）
关键术语 中国音乐/中国舞蹈/中国戏曲/中国曲艺/中国杂技/中国建筑/中国绘画/中国雕塑/中国书法
完　　成 1991年5月25日/北京
成果形式 文集
图书类别 中国艺术史述
出版单位 中国青年出版社
出版时间 1991年10月北京第1版
出版型制 850×1092 1/32 平装
字　　数 275,000
页　　码 上册第1页～第236页、下册第1页～第244页

印数	20,000 册
责任编辑	卢向韬
定价	¥10.65 元
版号	ISBN　7—5006--0985—X/G·197
备注	全书包括：（上册）序说（李希凡），东方乐魂——中国音乐（乔建中、张振涛）、追寻“艺术之母”的踪迹——中国舞蹈（资华筠）、世界戏剧之林中的奇秀之木——中国戏曲（谭志湘）、沁透着泥土香馨的民族艺术之花——中国曲艺（贾德臣）、超凡入圣　益智娱情——中国杂技（刘峻骧）；（下册）文化纪念碑的风采——中国建筑艺术（萧　默）、有形史诗——中国绘画（陈绶祥）、观念的物化形态——中国雕塑（顾森）、独特精深　妙造自然——中国书法（王玉池）。
记录	本书资料库整理/1993 年 8 月 25 日/北京

● 著述名称	钢琴演奏之道
作者	赵晓生
关键术语	钢琴/道/钢琴技术/钢琴表演/钢琴风格
完成	1991 年初春/上海
成果形式	专著
图书类别	音乐表演技术、艺术、风格研究
出版单位	湖南教育出版社
出版时间	1991 年 12 月长沙第 1 版
出版型制	850×1168 毫米　32 开　平装
字数	250,000
页码	第 1 页～第 325 页
印数	2,400 册
责任编辑	符本清
定价	¥5.30 元
版号	ISBN　7—5355—1346—8/G·1341
备注	［香港］罗乃新作序； 全书包括自序与上、下两部分，上部包括绪论、琴法篇（技术研究）、琴艺篇（表演研究），下部包括琴韵篇（风格研究）、结语、后记。

记录	本书资料库整理/1993年4月15日/北京

著述名称	美国专业音乐发展简史
作者	蔡良玉
关键术语	美国专业音乐/欧洲音乐创作潮流/欧洲音乐传统/美国现代音乐
完成	1986年初稿、1987年7月修订稿/北京
成果形式	专著
图书类别	美国音乐史研究
出版单位	人民音乐出版社
出版时间	1992年2月北京第1版
出版型制	850×1168毫米 32开 平装
字数	228,000
页码	第1页～第312页
印数	1,455册
责任编辑	韩建邠
定价	¥6.70元
版号	（京）新登字 005号 ISBN 7/103—00809—4/J·810
备注	全书分三篇九章三十节与结语，包括美国专业音乐的酝酿（专业音乐产生前的概况、专业音乐的萌芽与诞生、查尔斯·艾夫斯），美国音乐的崛起（乔治·格什温、阿伦·科普兰、美国风格的其他寻求者、欧洲音乐创作潮流的余波、欧洲音乐传统的叛逆者），美国现代音乐的兴旺（第二次世界大战后的专业音乐），美国专业音乐的特点；后加两个附录（欧美音乐历史对照表、主要参考书目）及后记。
记录	本书资料库/1993年4月15日/北京

著述名称	中国新音乐史论集/History of New Music in China: Collected Essays
编者	刘靖之（Liu Ching-chih）
关键术语	中国新音乐史
完成	1985年11月/香港
成果形式	论文集

图书类别	近现代中国音乐史研究
出版单位	香港大学
出版时间	1986年香港第1版
出版型制	16开　平装
页　　码	第1页～第168页
定　　价	HK$80.00元
版　　号	内部出版
备　　注	陈坤耀（香港大学亚洲研究中心主任）《前言》; 梁志强（香港大学亚洲研究中心当代中国研究组主席）《序》; 全书分两卷。卷一“新音乐史”：刘靖之《欧洲音乐传入中国》、刘靖之《新音乐萌芽期》、费明仪《中国艺术歌曲与民谣的发展及演唱》、周凡夫《王光祈的音乐思想初探》；卷二“专题”：林声翕《新音乐的风格和表达方式》、黄友棣《中国音乐之觉醒与新生》、黎　键《中乐合奏传统与交响化问题》； 后附《附录》。
记　　录	本书资料库/1993年4月15日/北京

● **著述名称**	中国新音乐史论集（1920～1945）/History of New Music in China 1920-1945 Collected Essays
编　　者	刘靖之（Liu Ching-chih）
关键术语	中国新音乐史
完　　成	1987年11月/香港
成果形式	论文集
图书类别	近现代中国音乐史研究
出版单位	香港大学
出版时间	1988年香港第1版
出版型制	16开　平装
页　　码	第1页～第403页
定　　价	HK$120.00元
版　　号	内部出版
备　　注	梁志强（香港大学亚洲研究中心当代中国研究组主席）代序《从中国音乐史想起》; 全书分三卷，卷一“新音乐史”：刘靖之《新音乐奠基时期

1920～1936)、刘靖之《抗日战争时期的新音乐 1937～1945》、许常惠《台湾音乐史：新音乐篇 1895～1945》；卷二“新音乐教育和社团”：韩国鐄《从音乐研究会到音乐艺文社(新论)》、丁善德《上海音乐学院的创立和发展》；卷三“新音乐人物”：费明仪《韦瀚章与上海音专》、张己任《齐尔品与中国的新音乐 1934～1937》、李　明《冼星海在苏联的遭遇》；后附《研讨会总结》、《附录》。

记　　录　本书资料库/1993 年 4 月 15 日/北京

● **著述名称**　中国新音乐史论集（1946～1976）/History of New Music in China 1946-1976：Collected Essays

编　　者　刘靖之（Liu Ching-chih）

关键术语　中国新音乐史

完　　成　1990 年 1 月 1 日/香港

成果形式　论文集

图书类别　近现代中国音乐史研究

出版单位　香港大学

出版时间　1990 年香港第 1 版

出版型制　16 开　平装

页　　码　第 1 页～第 504 页

定　　价　HK＄160.00 元

版　　号　内部出版

备　　注　刘靖之（香港大学亚洲研究中心院士）《序》；

全书分五卷，卷一“新音乐史”：刘靖之《国共内战时期和“建国后的十七年”的新音乐 1946～1966》、刘靖之《“文革”时期的新音乐 1966～1976》、许常惠《中国新音乐史：台湾篇 1945～1985》、吴赣伯《中国大陆的音乐家》；卷二“新音乐创作”：梁茂春《中国新音乐创作发展轨迹 1946～1976》、王安国《中国交响音乐创作 1946～1976》、居其宏《从〈兄妹开荒〉到〈阿依古丽〉1943～1966 年间的中国歌剧创作》、汪毓和《中国现代合唱音乐 1946～1976》、李德君《中国的艺术歌曲 1946～1976》、费明仪《不姓“京”的“样板戏”》、屈文中《新音乐创作里的民歌素材》、韩国鐄《民族

乐器的改良 1946～1976》；卷三“新音乐美学、理论思潮、批评”：郭乃安《影响音乐创作的理论与思潮》、王宁一《从萌生到失落 1946～1976 年间的音乐美学》、叶纯之《中国音乐批评对音乐创作的影响》；卷四“新音乐教育”：张己任《中国近代音乐教育之发展及趋向初探》、周凡夫《香港音乐教育发展初探》、《基础音乐教育——研讨记录》；卷五“研讨会总结”；后附《附录》。

记　　录　本书资料库/1993 年 4 月 15 日/北京

● **著述名称**　中国新音乐史论集：回顾与反思（1885～1985）/History of New Music in China：A critical review 1885-1985

编　　者　刘靖之（Liu Ching-chih）

关键术语　中国新音乐史

完　　成　1991 年 10 月 2 日/香港

成果形式　论文集

图书类别　近现代中国音乐史研究

出版单位　香港大学

出版时间　1992 年香港第 1 版

出版型制　16 开　平装

页　　码　第 1 页～第 446 页

定　　价　HK＄150.00 元

版　　号　内部出版

备　　注　刘靖之《香港大学亚洲研究中心院士）代序《新音乐的主体与突破》；

全书分四卷，卷一“回顾与反思”：刘靖之《回顾与反思——论中国新音乐的发展 1885～1985》、许常惠《中国新音乐在亚洲现代新潮流中的地位》、吴赣伯《新音乐与国乐改进》、王宁一《二十世纪中国大陆音乐美学的发展趋向——从音乐本质的探讨着眼》、费明仪《中国新音乐的声乐发展》、陈聆群《中国新音乐的三代音乐家》、王安国《从借鉴吸收到融汇化合——中国大陆当代作曲技术理论各学科的建设与发展》、汪毓和《对半个世纪以来中国交响音乐的回顾与评价》、周晋民《从政治思想到创作方向：十七年音乐批评的历史回顾》、

魏廷格《评中西音乐关系的理论与实践》、梁铭越《音乐现象学与美学的评鉴》、陈泳智《中国新音乐研究法刍议》、汪立三《中国新音乐与汉语特点有关的若干理论与实践之回顾》；卷二“香港的新音乐”：曾叶发《近四十年来香港音乐创作发展》、陈永华《香港新音乐委约创作年表 1970～1990》、林声翕《蜕变中的香港新音乐创作 1950～1960》、林乐培《我实践“中国音乐现代化”的过程》；卷三“流行音乐”：周凡夫《科技发展对流行音乐发展的影响》、黄志华《粤语流行曲史初探》；卷四“研讨会总结”；后附《附录》。

记　　录 本书资料库/1993 年 4 月 15 日/北京

● **著述名称** 民族音乐研究/Collected Essays on Ethnomusicology

编　　者 刘靖之（Liu Ching-chih）主编

关键术语 民族音乐研究

完　　成 1986 年 5 月 8 日/香港

成果形式 论文集

图书类别 中国音乐研究

出版单位 商务印书馆（香港）有限公司

出版时间 1989 年 1 月香港第 1 版

出版型制 32 开　平装

页　　码 第 1 页～第 314 页

定　　价 HK $ 52.00 元

版　　号 ISBN　962　07　4095　5

备　　注 刘靖之（代序）《音乐学、民族音乐学、中国音乐学》

全书分六个部分，一、“概念”：毛宇宽《循历史轨迹探音乐创作的民族潮流》、黄友棣《龙生九子》、曹本冶《“风格”问题之探讨及其在民族音乐学领域内的含义（撮要）》；二、“中国乐器的器乐研究”：刘靖之《楚国的钟鼓之乐——从曾侯乙墓的钟鼓乐器探到〈编钟乐舞〉》（撮要）、叶明媚《古琴音乐中虚实手法的运用》、项斯华《中国筝乐的源流、风格与发展》、苏振波《香港的筝乐发展》、吴赣伯《二胡音乐初探》；三、“中国地方音乐探讨”：吕炳川《南管源流初探》、陈蕾士《潮洲音乐的种类及其历史性》；四、“吟唱及说唱音乐”：李

明《宋词歌法初探》、梁沛锦等《庙街说唱表演调查简报》；五、“中国 20 世纪音乐”：曾叶发《谈现代音乐创作之民族性问题》、周凡夫《谭小麟生平研究》、林声翕《中国歌乐的回顾与展望》、韦瀚章《我的歌词创作经验》；六、论文及论文撮要之英译。

记　　录 本书资料库/1993 年 4 月 15 日/北京

● **著述名称** 民族音乐研究第二辑《中国音乐与亚洲音乐研讨会论文集》/ Studies of Ethnomusicology, No. 2: Papers and Proceedings of the International Seminar on Chinese Music and Asian Music

编　　者 刘靖之（Liu Ching-chih）主编

关键术语 民族音乐研究

完　　成 1990 年 5 月 5 日/香港

成果形式 论文集

图书类别 中国音乐研究

出版单位 香港大学

出版时间 1990 年香港第 1 版

出版型制 32 开　平装

页　　码 第 1 页～第 434 页

定　　价 HK $ 200.00 元

版　　号 内部出版

备　　注 刘靖之（香港大学亚洲研究中心院士、香港民族音乐学会会长）《序》；

全书分六个部分，一、“中国古代音乐”：夏　野《中国古代音乐研究情况述略》、陈应时《论唐传乐谱中的节拍和节奏》、李　明《关于嵇康研究的几个问题》、林萃青《英国剑桥学者的唐乐研究》；二、“民族民间音乐”：乔建中《音地关系探微》、苗　晶《黄河流域与长江流域民歌的比较》、许常惠《台湾地区民族音乐研究历史》、韩国镄《东南亚小型锣群乐团的声部层次》；三、“中国器乐与声乐”：项斯华《从箏曲的创作看箏乐的发展》、叶明媚《从现代创作琴曲特色看古琴审美理想的转变》、吕锤宽《泉州弦管散曲演唱体制初考》、赵

如兰《讨论中国声乐中民歌唱法、通俗歌唱法、美声唱法》、陈守仁《粤剧即兴运用之沟通方式》、黎　键《九龙土著“粤歌”调查杂拾》；四、“中国二十世纪音乐”：刘靖之《中国现代音乐的源起、发展和风格》、魏廷格《中国音乐界对“中西关系”的认识》、费明仪《中国歌剧的发展和歌剧〈原野〉》、赵晓生、周祥玉《太极乐旨新述》、叶纯之《中国传统音乐对中国“新潮”音乐的影响》、罗炳良《处理原型材料的个案：巴哈与中文圣诗》；五、“讨论记录”：《有关中国音乐资料馆的讨论》、《研讨会总结讨论》；六、《附录》。

记　　录　本书资料库整理/1993年4月15日/北京

● **著述名称**　民族音乐研究第三辑《江文也研讨会论文集》/Studies of Ethnomusicology, No. 3: Papers and Proceedings of the International Seminar on the Life and Works of Jiang Wenye

编　　者　刘靖之（Liu Ching-chih）主编

关键术语　民族音乐研究

完　　成　1991年12月1日/香港

成果形式　论文集

图书类别　音乐家研究

出版单位　香港大学

出版时间　1992年香港第1版

出版型制　32开　平装

页　　码　第1页～第392页

定　　价　HK$180.00元

版　　号　内部出版

备　　注　刘靖之（香港大学亚洲研究中心院士、香港民族音乐学会会长）

代序《纪念江文也的研讨会、音乐会和展览》；

全书分五卷，卷一、“江文也的生平”：吴韵真《伴随文也的回忆》、俞玉滋《江文也年谱》；卷二、“江文也作品研究”：苏夏《论江文也》、魏廷格《江文也钢琴曲初步研究》、汪毓和《从江文也的钢琴创作看东西方两种音乐文化的交融》、王安国《同步与错位——江文也、马思聪的比较研究》、唐建平

《江文也〈祭典奏鸣曲〉的结构研究》、修海林《江文也音乐思想》、许常惠《有关研究江文也的几点看法》；卷三、“江文也作品目录和资料”：吴玲宜《江文也作品表及资料的探索》、江小韵《有关江文也的资料》及附录；卷四、“总结讨论”；《附录》。

记　　录 本书资料库整理/1993 年 4 月 15 日/北京

● **著述名称** TAOLST RITUAL MUSIC OF THe Yu-Lan Pen-Hui in a Hong Kong Taoist Temple

作　　者 Pen-Yeh Tsao（曹本冶）

关键术语 道教仪式音乐

成果形式 专著

图书类别 宗教音乐研究

出版单位 Hai Feng Publishing Co.，Ltd.

出版时间 1989/香港

出版型制 32 开　精装

页　　码 P. 1～P. 235

版　　号 ISBN　962—238—130—8

备　　注 该书为英文版。

全书分两大部分：PART ONE THE RITUAL CONTEXTS；PART TWO MUSIC AND TEXT；

后附 Figures 四部分。

记　　录 本书资料库整理/1993 年 4 月 15 日/北京

● **著述名称** 音乐美学基础

作　　者 张前、王次炤

关键术语 音乐美学/感性材料/存在方式/创作、表演、欣赏/功能/音乐审美

完　　成 1990 年 10 月　北京

成果形式 专著

图书类别 音乐理论研究

出版单位 人民音乐出版社

出版时间 1992 年 5 月北京第 1 版

出版型制 850×1168毫米 32开 平装

字数 254,000

页码 第1页～第350页

印数 2,935册

责任编辑 吴 朋

定价 ¥7.15元

版号 ISBN 7—103—00860—4/J·861

备注 该书系人民音乐出版社编辑出版《音乐自学丛书·音乐学卷》之一。全书包括：绪论《音乐美学概述，三节），八章（音乐的感性材料、音乐的形式、音乐的内容、音乐创作、音乐表演、音乐欣赏、音乐的功能、音乐的美与审美）二十七节，后记。

● **著述名称** 中国民歌与乡土社会

作者 杨民康

关键术语 中国民歌/乡土社会/中国传统文化/宗教/宗法

完成 1991年5月15日 北京

成果形式 专著

图书类别 传统音乐文化研究

出版单位 吉林教育出版社

出版时间 1992年6月长春第1版

出版型制 850×1168毫米 32开 精装

字数 253,000

页码 第1页～第328页

印数 1,728册

责任编辑 刘丛星

定价 ¥10.20元

版号 ISBN 7—5383—1682—5/G·1477

备注 该书系《中华艺术文库》丛书之一（顾问：王朝闻、吴晓邦、李 凌、郭汉成、郭乃安，执行主编：杨晓鲁、路应昆），王朝闻序《中华艺术文库》；全书包括：绪论、十章（民歌文化与乡土社会的依存关系，民歌文化系统的结构与功能，传统民歌的整体化功能，文字与宗教的催化作用，《诗经》、雅文

化与民歌功能分化，人生礼仪民歌与社会人格，婚姻恋爱民歌与两性相与，家庭家族民歌与宗法意识，乡里社会民歌与群体乐念，城乡社会民歌的一体化格局）三十二节、主要参考书目、后记。

记　　录　本书资料库整理/1993年9月25日/北京

● **著述名称**　20世纪中国音乐

作　　者　居其宏

关键术语　20世纪中国音乐/历史发展/音乐创作/音乐学术研究/音乐表演艺术

完　　成　1991年12月/北京

成果形式　专著

图书类别　音乐历史研究

出版单位　青岛出版社

出版时间　1992年12月青岛第1版

出版型制　32开（787×1092毫米）　平装

字　　数　170,000

页　　码　第1页～第258页

印　　数　2,160册

责任编辑　赵风英、李忠东

定　　价　￥4.60元

版　　号　ISBN　7—5436—0859—6/K.12

备　　注　该书系国家“八五”重点图书《中华20世纪丛书》之一；丛书主编：许力以，丛书副主编：岳洪治。

全书包括：丛书主编许力以总序言、作者前言，上编“20世纪中国音乐发展步履追踪”、下编“20世纪中国音乐面面观”，共10章、46节。

记　　录　本书资料库整理/1993年8月13日/北京

● **著述名称**　中国民族音乐论稿

作　　者　冯光钰

关键术语　中国民族音乐/音乐传统/音乐学方法

完　　成　1991年/北京

成果形式	论文集
图书类别	专题音乐研究
出版单位	沈阳出版社
出版时间	1992年12月沈阳第1版
出版型制	850×1168毫米 1/32 平装
字　　数	300,000
页　　码	第1页～第479页
印　　数	1,150册
责任编辑	李应福、孙世同
定　　价	¥（精）15.00元、（平）10.00元
版　　号	ISBN 7—80550—804—9/J. 46
备　　注	全书包括：自序与四个部分（理论与思考、研究与方法、听乐漫笔、知识与探讨）；共50篇。
记　　录	本书资料库整理/1993年9月22日/北京

● **著述名称**	优美的旋律飘香的歌——江苏历代音乐家
作　　者	易　人（编著）
关键术语	中国古代江苏音乐家/中国近现代江苏音乐家
完　　成	1992年9月/南京
成果形式	史料集
图书类别	中国音乐家研究
出版单位	《江苏文史资料》编辑部
出版时间	1992年12月南京第1版
出版型制	850×1168毫米 32开 平装、精装
字　　数	258,000
页　　码	第1页～第377页
印　　数	6,000册
责任编辑	苏志高
定　　价	¥6.50元（平）、8.00（精）
版　　号	ISBN 1008—9473 CN32—1287/K
备　　注	该书由茅原写《序言》，内容包括古代部分二十七人、近现代部分九十三人；该书系《江苏文史》丛书之一，丛书主编：吴志明，丛书副主编：苏志高、刘晓宁。

记录	本书资料库整理/1993年8月24日/北京

● **著述名称**	丁善德及其音乐作品 ——上海音乐学院现代音乐学会第四届年会论文集
作者	戴鹏海（编）
关键术语	丁善德/音乐创作
完成	1991年6月30日/上海
成果形式	论文集
图书类别	中国音乐家研究
出版单位	上海音乐出版社
出版时间	1993年3月上海第1版
出版型制	850×1168　1/32　精装
字数	128,000
页码	第1页～第175页
印数	1,700册
责任编辑	萧黄
定价	￥10.20元
版号	ISBN　7—80553—404—7/J·348
备注	该书由桑桐作《序》；内容包括编者前言，李焕之、吴祖强、陈铭志贺词三篇与论文十四篇。
记录	本书资料库整理/1993年9月24日/北京

● **著述名称**	中国当代音乐（1949—1989）
作者	梁茂春
关键术语	中国现代音乐史（Chinese Music of Today）/音乐创作
完成	1989年10月9日/北京
成果形式	专著
图书类别	音乐历史研究
出版单位	北京广播学院出版社
出版时间	1993年4月北京第1版
出版型制	850×1168　1/32　平装
字数	201,600
页码	第1页～第246页

印　　数 3,000册
责任编辑 左　莎
定　　价 ¥5.80元
版　　号 ISBN　7—81004—524—5/G·204
备　　注 全书共九章四十四节，内容包括：中国当代歌曲创作概论；当代通俗音乐的浮沉与走向；当代合唱创作发展述评；中国当代民族器乐独奏、重奏曲创作概观；当代民族器乐合奏曲创作览略；当代室内乐和小型器乐创作发展轮廓；中国当代管弦乐创作发展历程；当代歌剧发展轨迹；当代歌舞、舞剧音乐简论；后记。
记　　录 本书资料库整理/1993年9月10日/北京

● **著述名称** 传统与现代（音乐论集）
作　　者 冯光钰
关键术语 中国传统音乐/中国现代音乐
完　　成 1993年2月/北京
成果形式 论文集
图书类别 音乐理论研究
出版单位 中国华侨出版社
出版时间 1993年4月北京第1版
出版型制 787×1092毫米　32开本　平装
字　　数 277,000
页　　码 第1页～第310页
印　　数 无记载
责任编辑 谢　燕
定　　价 ¥6.50元
版　　号 ISBN　7—30074—703—4/J·70
备　　注 全书分上、下两篇；上篇包括二十篇文论，下篇包括十七篇文论及后记。
记　　录 本书资料库整理/1993年9月24日/北京

● **著述名称** 99首蒙古民歌精选
作　　者 马玉蕤、乌兰杰（编选、译配），赵宋光（钢琴伴奏配制）

关键术语 蒙古民歌/中国民歌钢琴伴奏配制
完成 1993 年 5 月 30 日/呼和浩特
成果形式 蒙古民歌钢琴编配
图书类别 音乐乐谱（五线谱）
出版单位 中央民族出版社
出版时间 1993 年 4 月北京第 1 版
出版型制 787×1092 毫米　平装
字数 99 首
页码 第 1 页～310 页
印数 5,000 册
责任编辑 那顺巴特尔
定价 ￥18.60 元
版号 ISBN　7—105—01787—2/J·160
备注 乌兰杰撰写序言《学习蒙古民歌，弘扬草原文化》。
记录 本书资料库整理/1993 年 9 月 25 日/北京

● **著述名称** 中国佛教音乐选萃（The Selected Chinese Buddhist Music）
作者 田青（主编）
关键术语 中国佛教音乐/天津佛乐/重庆佛乐/常州佛乐/潮州佛乐/九华山佛乐/五台山佛乐
完成 1988 年 10 月～1992 年 4 月
成果形式 各地佛乐介绍与乐谱记载
图书类别 音乐乐谱（五线谱）
出版单位 上海音乐出版社
出版时间 1993 年 9 月上海第 1 版
出版型制 850×1168　1/32　精装
字数 240,000
数量 42 首
页码 第 1 页～第 298 页
印数 1,500 册
责任编辑 萧　黄
定价 ￥20.00 元
版号 ISBN　7—80553—448—9/J·383

备　　注 全书包括：赵林初、吴立民、启功题辞；田青《前言》；一、津沽梵音（张生禄撰），二、重庆佛乐《罗汉寺焰口》（鍾光全撰），三、天宁寺唱诵（胡耀撰），四、潮州佛乐（释慧原撰），五、九华山水陆（孙燊撰），六、五台山佛乐（刘建昌撰）；所载文字均用中英文双语。

1919年以前的中西音乐交流史料研究（摘要）

导师：廖辅叔教授

博士学位申请人：陶亚兵

本文以史料研究为依据，按时代顺序，论述了1919年以前中国与欧洲在音乐上相互交流的历史过程（见所附论文目录），全文约二十万字。

可考的中西音乐交流史的起点，是公元七世纪即我国唐代。本文通过对西方早期基督教东传的、与音乐有关的《大秦景教三威蒙度赞》、《大秦景教大圣通真归法赞》、道教吕祖派《救劫证道经咒》中景教赞美诗叙利亚文歌词译音片段这三份资料的研究和对早期基督教的文化区域的介绍，论证了在唐代发生的中西音乐交流事例。

蒙元时期，中外文化交流十分频繁，西方音乐也通过基督教传教士传到蒙古地区和北京

（汗八里）等地。这部分内容主要以来到中国的欧洲人柏朗嘉宾、鲁布鲁克、马可·波罗的游记和约翰·蒙高维诺由北京寄往欧洲的信件为资料，介绍了这时期中西音乐交流情况。

明末清初是近代中西文化交流的开端，中西音乐交流也得到了新发展。伴随着西方神学、天文、历法、数学等学问的输入，西洋音乐在中国的传播日益广泛，其影响也日益扩大。这部分内容介绍了传教士利玛窦、汤若望、徐日升、德理格等人的音乐活动，探讨了这一时期西洋音乐在中国的传播情况。康熙将西洋乐理收入御制《律吕正义》之中，表明国人对西洋音乐的认识由“猎奇”发展到了“求知”的阶段。同时，中国儒家哲学思想、艺术风格等中国文化也在欧洲产生了“中国热”，法国传教士钱德明第一次系统地向欧洲介绍了中国音乐。中国音乐也开始在欧洲产生影响。

清朝中期，封建统治日趋封闭保守，西方文化在中国的传播受到限制，但西洋音乐却由于清统治者乾隆的偏宠，在宫中花样翻新地丰富起来，如演出意大利歌剧、组织西洋乐队等。这期间，北京的天主教音乐活动也在持续着。

19 世纪至 20 世纪初是西方殖民主义横行的时代。西方殖民主义心态影响到了西方人士对中国音乐的评价，但独具特色的中国音乐还是越来越多地被客观地介绍到了西方，并越来越多地影响到了西方的音乐创作，如普契尼、马勒、德彪西、勋伯格等人都曾创作过与中国音乐有关的作品。中国音乐为西方作曲家的创作提供了新的音乐语言，甚至成为他们发展或转变自己艺术风格的借鉴和契机。

1840 年鸦片战争使中国社会发生了重大变革。中国的封建壁垒被打破，西方先进的近代文明再度大规模传入，为西洋音乐在中国的广泛传播提供了政治、经济和文化的基础；中国近代资产阶级世界观和新文化思想为中国人接受西洋音乐创造了必要的文化环境，也为中国人认识西洋音乐提供了崭新的观点——对西洋音乐所具有的近代文化内涵和科学的形态体系的“认同”——这

是国人西洋音乐观发展过程的第三个阶段。这时，西洋音乐传入中国的渠道大大拓宽，并在宗教、军乐、团体、教育等几个方面突出地发展起来。在我国新音乐前辈们的倡导下，本世纪初以“学堂乐歌”为先导，形成了社会性的西洋音乐的启蒙运动，促进了我国近代新音乐的产生和发展，并奠定了我国近代新音乐中西音乐相结合的基本格局。

中西音乐交流的历史是中国音乐发展中的独具特色的一环，对于它的研究，将有助于加深对中国音乐特别是近现代音乐发展的认识。

附：

中央音乐学院首届博士研究生陶亚兵论文答辩会

时间：1992年3月14日上午
地点：中央音乐学院阶梯教室
陶亚兵博士论文答辩委员会成员及职称（为当时职称）：
（一）答辩委员五人：
汪毓和　研究员　中央音乐学院音乐研究所所长，答辩委员会主席。
黄翔鹏　研究员　中国艺术研究院音乐研究所。
张静蔚　副教授　中国音乐学院音乐学系。
苏　木　副研究员　中央音乐学院音乐研究所。
蔡仲德　教授　中央音乐学院音乐学系。
答辩委员会秘书：
修海林　讲师　中央音乐学院。
博士生导师：
廖辅叔　教授　中央音乐学院。
（二）同行评议八人：
钱仁康　教　授　上海音乐学院。
陈聆群　副教授　上海音乐学院。
关伯基　副教授　星海音乐学院
俞　抒　教　授　四川音乐学院。
朱　舟　教　授　四川音乐学院。
孙继南　教　授　山东艺术学院音乐系。

周　畅　教　授　厦门大学艺术学院音乐系。
周柱铨　副教授　哈尔滨师范大学艺术学院音乐系。

会议结果：答辩委员会成员一致同意该论文通过答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授于陶亚兵博士学位。

音乐家的音准感

——与律学有关的听觉心理研究（摘要）

导师：缪天瑞研究员
博士学位申请人：韩宝强

音乐家的音准感是控制音准的最关键因素。研究这一因素，不仅可以帮助音乐家更深入地认识自己对音准的察觉能力，更重要的是可以为制定乐器音高允差标准以及理论律学研究音准提供主观听觉方面的依据。韩宝强的博士论文《音乐家的音准感——与律学有关的听觉心理研究》采用心理物理学的实验方法，对145位音乐家进行了音高差和音准（包括旋律音准和和声音准）感觉的测量，通过引入可信度加权分析，取得下列结果：

●对大多数音乐家来说，音差分辨阈值为6至8音分。个体差异中存在的极端值分别

为2音分和50音分。

- 与常人相比，音乐家对存在于中、低音区的音高差异具有较强的分辨能力。
- 后天的听觉指向性的训练对人耳的音差分辨能力有一定影响。
- 多数音乐家的同一性音准感具有－10至＋10音分的宽容性。
- 多数音乐家的和声性音准感具有－38至＋14音分的宽容性。
- 在各音乐专业中，指挥家的音准宽容度相对较小。

在测试结果的基础上，论文还提出了下列观点或建议：

- 在律学研究中不能忽视人的听觉心理因素。
- 从音乐家的音准感角度讲，在音乐实践中，十二平均律、五度相生律和纯律三者之间完全可以并用或换用。
- 我国民间音乐中存在的微分音现象与民间艺人的音准宽容度有一定的关系。
- 在测音研究中，应注意测量误差的存在。
- 建议尽快制定科学、合理和统一的测音工作标准。

附：

中国艺术研究院研究生部博士研究生韩宝强论文答辩会

时间：1992年6月27日
地点：中国艺术研究院音乐研究所会议室
与答辩有关人员情况：
答辩委员：5人
包紫薇　南京大学声学研究所　教授　答辩委员会主席
黄翔鹏　中国艺术研究院音乐研究所　研究员
郭乃安　中国艺术研究院音乐研究所　研究员
龚镇雄　北京大学物理系　教授
伍国栋　中国艺术研究院研究生部　教授
答辩委员会秘书：
项　阳　中国艺术研究院音乐研究所　助理研究员
博士生导师：
缪天瑞　中国艺术研究院音乐研究所　研究员

论文评议人员（未参加答辩）：
戴念祖　中国科学院自然科学史研究所　研究员
匡培梓　中国科学院心理研究所　研究员
冯文慈　中国音乐学院　教授
陈　平　人民音乐出版社　编审
姜　夔　中央音乐学院　副教授

会议结果：

答辩委员会成员一致同意韩宝强论文答辩通过，并建议中国艺术研究院授予韩宝强博士学位。

1992年国内音乐比赛获奖者名单

王秋萍　辑

少年儿童中国钢琴作品征集评奖

由中国音乐家协会《音乐创作》编辑部、中央人民广播电台文艺部、《音乐周报》社、中国音乐家音像出版社联合举办。3月在北京揭晓。

荣誉奖：

谐谑曲　丁善德曲

八板引　王震亚曲

小鹿的舞蹈　石夫曲

甘肃行（为青少年作）　江定仙曲

戏法　汪立三曲

卡农式赋格　陈铭志曲

五声音阶前奏曲与赋格　罗忠镕曲

F **大调小奏鸣曲**　黄虎威曲

阿兰多　饶余燕曲

快乐的晚会　瞿希贤曲

一等奖：

三声部赋格　朱诵邠曲（广东）

戏曲组曲　朱晓宇曲（湖北）

新疆舞曲　庄曜曲

二等奖：

木偶进行曲　苏斌曲（湖北）

布娃娃的梦　宋铭筑曲（四川）

赶场　肖岗曲（四川）

蚊子托卡塔　彭哲夫曲（湖北）

风铃　岳淼曲

赛舞（**四手联弹**）　王建民曲（江苏）

三等奖：

练习曲　朱诵邠曲（广东）

小卡农曲　宋歌曲

小序曲与赋格　徐孟东曲（浙江）

新疆舞曲　曾光曲

黄丝蚂蚂　肖岗曲（四川）

羽调式赋格——小伙伴　吴影曲（河北）

（钢琴）**小奏鸣曲**　杨晓忠曲（四川）

朴素的民风　秦文琛曲（上海）

云追月　司徒羽曲

创作奖：

长鼓舞　方权曲

晨雾中的小绒花　谢小河曲

冬天的故事　丁缨曲

孩提梦　丁冰曲

滚铁环　赵曦曲

猫和老鼠　陈希佳曲

寨舞　彭曼曲

山涧　杨萌曲

楼梯上的竞赛　宋乔曲

马戏速写　龚晓婷曲

竹杆舞　黄若曲

中华大家唱（卡拉OK）曲库
东西南北“天第杯”青年歌手邀请赛

由中国音乐家协会《歌曲》编辑部、湖北省文化艺术中心主办，天第关系企业（厦门）联办，于4月25日——28日在北京中国文联会堂举行。评出

金牌歌手奖：

周灵燕（空政歌舞团）

王胜国（南京部队前线歌舞团）

范春梅（空政歌舞团）

戴玉强（总政歌剧团）

聂惠芳（深圳青年艺术团）

银牌歌手奖：

冯桂荣（总政歌舞团）

祥子（中国煤矿文工团）

吴菁（国防科工委演出队）

马子玉（总政歌舞团）

铁金（空政歌舞团）

铜牌歌手奖：

张小燕（陕西省歌舞剧院）

韩笑（山东潍坊市歌舞团）

赵欣（二炮文工团）

杨华（海军38610部队）

苏荣霞（北京部队总医院）

文化部第二届全国新剧目文华奖评奖

由中央文化部主办5月在北京举行。

音乐有关部：

一、文华大奖

歌剧《**马可·波罗**》　中央歌剧院

歌剧《**党的女儿**》　总政歌剧团

二、文华新剧目奖

歌舞《**月牙五更**》　沈阳市歌舞团

歌舞《**黄河儿女情**》　山西省歌舞剧院

乐舞《**盛世行**》　北京歌舞团

三、文化剧作奖

歌剧《**党的女儿**》　阎肃、王俭、贺东久、王受远编剧

四、文华词作奖

赵越（歌舞《黄河儿女情》词作者）

五、文华导演奖

刘喜廷、丹慧珍（歌剧《归去来》导演）

六、文华编导奖

王秀芳（歌舞《黄河儿女情》编导）

李少栋、苏杰、冯嫦荣、于宝坤、汪宏向

七、文华音乐创作奖

王世光（歌剧《马可·波罗》曲作者）

徐占海（歌剧《归去来》曲作者）

王祖皆、张卓娅、印青、王锡仁、季承（歌剧《党的女儿》曲作者）

八、文华舞台美术奖

郭若非（歌剧《归去来》灯光设计）

王临友、沈耀华、赵玉杰、高广健（歌剧《马可·波罗》布景、服装设计）

金泰洪、竹筠琪、梁洪洲、孙宽（歌舞《月牙五更》舞美、灯光设计）

赵茹华（乐舞《盛世行》服装设计）

九、文华表演奖

歌剧演员：**车英**（辽宁歌剧院）、**陈小琴**（中央歌剧院）、**杨洪基**（总政歌剧团）、**黄越峰**（中央歌剧院）、**王湖泉、王辉**（辽宁歌剧院）、**李佳**（辽宁歌剧院）、**孙丽英**（总政歌剧团）、**彭丽媛**（总政歌剧团）。

歌舞演员：**陈俐、牛宝林**（独唱）、**刘兴久**。

队列歌曲征歌评选

为庆祝中国人民解放军建军65周年，由《解放军歌曲》编辑部主办的全国性的队列歌曲征歌评选活动于1992年7月18日评出。

优秀奖：

军队节奏　石顺义词　孟庆云曲

当兵谣　刘国政词　臧东升

曲

杀出的军威练出的功 吴庆生词曲

军旗的爱 石顺义词 牛畅曲

拉歌 郎济录词 张文启曲

优秀奖：

军人的脚步喀喀喀 彭枚川词 邓玉华曲

我为春天护航 张士燮词 羊鸣曲

我们的“姓名” 姚明词 羊鸣曲

一个军人三个家 那拉·寒川词 张德龙曲

行军歌 王洁清词 钟琦曲

兵 刘志毅词 雪冰曲

我们的队伍像大海 任红举词 叶长安曲

我们是军旗下的新一代 陈虎词曲

最好的称呼——战友 任红举词 姜苏闽曲

潇洒的女兵 李幼容词 潘振声曲

第二届海内外江南丝竹创作与演奏比赛

由上海音乐家协会、上海敦煌国际文化公司主办。9月11日至16日在上海举行。

专业组：

演奏一等奖：

中央音乐学院江南丝竹演奏组

演奏二等奖：

上海民族乐团

上海音乐学院

上海戏校一组

演奏三等奖：

杭州歌舞团

贵州艺术专科学校

上海歌剧舞剧院

广西学院

浙江歌舞总团民乐团

浙江海外联谊会江南丝竹演奏团

业余组：

演奏一等奖：

上海中国福利会少年宫

演奏二等奖：

上海市工人艺术团

江南国乐会

中国国乐团

演奏三等奖：

新加坡新光华乐演奏组新中国乐会

长宁区少年宫小乐队

闸北区文化馆民乐团

南江县新场乡民乐队

长宁区少年宫民乐团

专业组：

创作一等奖：

秋雨　彭正元

创作二等奖：

梅花引　朱毅
彩球　徐坚强
月漾明湖　铜童
漓江音画　赵谦
四明小景　刘建笕

业余组：

创作一等奖：

喜上喜　李作明

创作二等奖：

春游太湖　曹元德
丝长竹青　傅沛华

创作三等奖：

水乡吟　翁美芸
浦东欢乐　俞华康
荷塘月色　俞华康
钱江观潮　郑宝恒

1992年全国“广播新歌”征评

由中央人民广播电台、中国音乐家协会、云南玉溪卷烟厂联合举办的1992年全国广播新歌征评活动，其获奖结果10月在北京揭晓。

一等奖：

我爱（童声合唱）　李朝润词　苏永进曲　江苏台　南京瑞金北村小学合唱团演唱

染花女　张希武词　任宝桢曲　北京台　王萍演唱

通往哨所的路（男声小合唱）　火苗词　舒拉曲　甘肃台　总政歌舞团演唱

WTHZ 〛aoe（**啊哦呃**）　雷子明词　黄汛舫曲　湖北台　黄丽华演唱

人民跟着党（齐唱）　塘萍词　孟庆云曲　吉林台　吉林空中之友乐团合唱队演唱

二等奖：

风，不要撩动那顶帐蓬　石顺义词　姚明曲　北京台

心中的星　江雪词　楚光元曲　中央台

蓝天绿地间　陈念祖词　徐坚强曲　上海台

更美是天津　胡玉兰词　冯国林曲　天津台

期待　江雪词　雄达曲　中央台

锦绣中华　张希武词　任宝桢曲　山东台

我们相聚在天涯海角　晓黄、小白词　吴敬浓曲　海南台

倾诉　云剑词　戴希龙曲　日照台

啊！中国军人　梁芒词　林戈尔曲　四川台

小康美景在前头　田耳词　刘源曲　青岛台

三等奖：

风铃　望安词　朱发雄曲　甘肃台

三峡神女梦　刘馨声词曲　湖北台

三月的风，八月的雨　山人词　白诚仁曲　湖南台

苏州之夜　方凤丽词　龙飞曲　南京台

巧手编出幸福篇　李一泳词　刘万羚曲　山东台

每个人的世界　陈念祖词　肖广泉曲　上海台

赶海谣　滕广强词　王太琪曲　大连台

苗妹的芭蕉林　张玉柱词　傅馨曲　广西台

拉纤　于沙、一兰词　鲁明曲　东营台

苗家姑娘的银耳环　阮居平词　孟庆辉曲　贵州台

海月　古笛词　朱嘉琪曲　中央台

彩虹下的村庄　欧宝剑词　俞雄飞曲　鹰潭台

周末，我们进城　胥楠词　杨瑞庆曲　北京台

我爱松江水　姜兴国词　娄华曲　黑龙江台

金水桥上走一走　吴国平词　吴旋曲　无锡台

创作奖：

七月的船　金韬、王英惠词　刘可欣曲　吉林台

闹春　晚笛、学行词　连祥、文祥曲　河北台

摇着乌蓬来看你　钱建隆词　周斌曲　浙江台

草原上的故事有多少　李放词　阿拉腾奥勒曲　内蒙古台

纳古迪星嗦　郑南词　陈光洲曲　海南台

村野少女　罗世槐、傅玉良词　崔文玉曲　贵州台

金色的秋风　姜祥仲、张东辉词　姜祥仲曲　四川台

吉祥鼓　卢云生词　唐天尧曲　云南台

中国的舵手　李严词　刘成甲曲　河南台

山里的汉子不知愁　杨横词　刘忠一曲　山西台

中国民族声乐比赛

由文化部艺术局、湖北省文化厅联合主办，湖北音像艺术出版社承办。10月在武汉音乐学院举行。

获十佳歌手：

吕继宏、董文华、吴侃、韩延文、余凤兰、孙丽英、铁金、冯冰、王英民、宋立民。

第二届中国民族文化博览会
——歌王歌后大赛

由文化部少数民族文化司等部门联合主办，中国少数民族声乐学会等部门参与联办。10月在北京举行。

美声组唱法歌后奖：孙秀苇（北京军区战友文工团）

歌王奖：袁晨野（中央歌剧院）

民族组唱法歌后奖：韩延文（中国歌剧舞剧院）

歌王奖：孙毅（中国歌剧舞剧院）

通俗组唱法歌后奖：爱新觉罗·启笛（满族）

歌王奖：崔京浩（黑龙江朝鲜族）

’92杭州古琴邀请赛

由杭州市音乐家协会等单位主办，10月在杭州举行。

优秀演奏奖（以姓氏笔划为序）：

巫娜（女、北京）
李凤云（女、天津）
李耕（女、天津）
李蒸蒸（男、沈阳）
姚亮（女、深圳）
徐君耀（男、杭州）
马杰（男、南京）
张子盛（男、天津）
杨秋悦（女、北京）
杨春薇（女、北京）

演奏奖（以姓氏笔划为序）：

王枫（男、福建）
伍翠群（女、广州）
宋士斌（男、江苏）
纪志群（男、新加坡）
封敏（女、扬州）
马一超（男、常熟）
章华英（女、杭州）
杨红雨（女、江苏）
郑素素（女、上海）
钟安民（女、杭州）

第二届（1992）中国金唱片奖

中国唱片总公司于1992年10月30日在北京饭店举行第二届中国金唱片奖颁奖仪式。共设6个项目，有38位艺术家荣获金唱片奖。

特别荣誉奖：

吕骥、贺绿汀。

指挥特别奖：

严良堃　合唱《中华人民共和国国歌》田汉词　聂耳曲；合唱《黄河大合唱》光未然词　冼星海曲　中央乐团合唱队演唱　交响乐队伴奏　严良堃指挥。

李德伦　管弦乐《春节序曲》李焕之曲　中央乐团交响乐队演奏　李德伦指挥

彭修文　民乐合奏《春江花月夜》（古曲）　中国广播民族乐团演奏　彭修文指挥。

创作特别奖：作者及作品

朱践耳　《第一交响曲》作品27　朱践耳曲　上海交响乐团演奏　陈燮阳指挥。

王　酩　女声独唱《难忘今宵》　乔羽词　王酩曲　李谷一演唱。

铁　源　男声独唱《在那桃花盛开的地方》　铁源曲　蒋大为演唱。

王立平　女声独唱《牧羊曲》王立平词曲　郑绪岚演唱。

谷建芬　女声独唱《那就是我》　晓光词　谷建芬曲　朱逢博演唱。

晓　光　同上项。

王洛宾　男高音独唱《在那遥远的地方》　王洛宾词曲　朱崇懋演唱。

潘振声　童声合唱《嘀哩嘀哩》　望安词　潘振声曲　中央人民广播电台少年广播合唱团演唱。

凯　传　女声独唱《边疆的泉水清又纯》　凯传词　王酩曲　李谷一演唱。

石　祥　女声独唱《十五的月亮》　石祥词　铁源、徐锡宜曲　董文华演唱。

金唱片奖的演奏、演唱者：

俞逊发　笛子独奏《妆台秋思》（古曲）。

蒋才如　二胡独奏《川江船歌》　蒋才如作曲。

鲍蕙荞　钢琴独奏《枫桥夜泊》　（香港）林声翕曲。

阎维文　男高音独唱《这一片热土》　广征词　徐沛东曲。

殷秀梅　女高音独唱《党啊，亲爱的妈妈》　龚爱书、佘致声词　马殿银、周右曲。

郁钧剑　男声独唱《少林，少林》　王立平词曲。

李玲玉　女声独唱《采茶舞曲》浙江民歌调。

杜近芳　京剧《谢瑶环》。

关肃霜　京剧《黛诺》。

袁世海　京剧《九江口》。

刘长瑜　京剧《红灯记》。

谷文月　评剧《杨三姐告状》。

赵志刚　越剧《赵志刚唱段选编》。

王盘声　沪剧《碧落黄泉》。

牛得草　豫剧《七品芝麻

官》。

李开敏　扬剧《李开敏唱腔集锦》。

倪惠英　粤剧《血洗定情剑》。

马三立　相声《买猴》　马三立、王凤山合说。

姜　昆　相声《如此照相》　姜昆、李文华合说。

杨振雄　评弹《长生殿》。

编曲特别奖：

金　巍　四十首民歌联唱（1—5集）　李玲玉、张也、叶矛、廖莎等演唱。

徐沛东　董文华独唱专辑（1—5辑）　董文华演唱。

金唱片特别奖：

童安格　童安格新曲专辑（1—3）　（台湾）童安格演唱。

全国影视歌曲大奖赛

由中国电视艺术家协会、中国电影乐团、中央人民广播电台、海南珠江实业股份公司等10单位联合主办。11月18日在京揭晓（以1978年至1990年在全国上演的影视歌曲为限）。

获奖歌曲：

少年壮志不言愁　林汝为词　雷蕾曲　电视剧《便衣警察》主题歌。

在希望的田野上　晓光词　施光南曲　专题片《在希望的田野上》主题歌。

渴望　易茗词　雷蕾曲　电视连续剧《渴望》主题歌。

敢问路在何方　闫肃词　许镜清曲　电视连续剧《西游记》主题歌。

好人一生平安　易茗词　雷蕾曲　电视连续剧《渴望》插曲。

我爱你中国　瞿琮词　郑秋枫曲　故事片《海外赤子》主题歌。

大海啊，故乡　王立平词曲　故事片《大海在呼唤》主题歌。

奉献　西彤词　吴国材曲　电视连续剧《公关小姐》主题歌。

牧羊曲　王立平词曲　故事片《少林寺》插曲。

篱笆墙的影子　张藜词　徐沛东曲　电视连续剧《篱笆·女人和狗》片尾歌。

枉凝眉　（清）曹雪芹词　王立平曲　电视连续剧《红楼梦》主题歌。

命运不是辘轳　张藜词　徐沛东曲　电视连续剧《辘轳·女人和井》片头主题歌。

一个美丽的传说　张名河词　吕远、程恺曲　电视连续剧《木鱼石

的传说》主题歌。

苦乐年华　张藜词　徐沛东曲　电视连续剧《篱笆·女人和狗》片尾歌。

心中的太阳　文歧词　黎夫曲　电视连续剧《雪城》主题歌。

长江之歌　胡宏伟词　王世光曲　专题片《话说长江》主题歌。

驼铃　王立平词曲　故事片《戴手铐的旅客》主题歌。

妹妹找哥泪花流　凯传词　王酩曲　故事片《小花》插曲。

太阳岛上　秀田、邢籁、王立平词　王立平曲　电视片《哈尔滨的夏天》插曲。

牡丹之歌　乔羽词　唐诃、吕远曲　故事片《红牡丹》插曲。

哪里不平哪有我　张鸿西词　金复载曲　电视连续剧《济公》主题歌。

边疆的泉水清又纯　凯传词　王酩曲　故事片《黑三角》插曲。

投入地爱一次　冯小钢词　雷蕾曲　电视系列剧《编辑部的故事》片尾主题歌。

重整河山待后生　林汝为词　雷振邦、温中甲、雷蕾曲　电视连续剧《四世同堂》主题歌。

微山湖　张鸿西词　吕其明曲　电视连续剧《铁道游击队》主题歌。

泉水叮咚响　马金星词　吕远曲　电视片《泉水叮咚响》主题歌。

一支难忘的歌　叶辛词　黄准曲　电视剧《磋砣岁月》主题歌。

不能这样活　张藜词　徐沛东曲　电视连续剧《辘轳·女人和井》片尾主题歌。

知音　华而实词　王酩曲　故事片《知音》插曲。

我有一个好爸爸　诸葛怡、尹力词　刘为光曲　电视剧《好爸爸、坏爸爸》主题歌。

“黑龙杯”管弦乐作曲大赛

由中央电视台、辽宁电视台、沈阳音乐学院联合主办12月31日最后在北京评出获奖名单。

一等奖：

苏三组曲　刘廷禹曲

二等奖：

布依组曲　唐建平曲

我的母亲　张大龙曲

三等奖：

新年圆舞曲　范哲明曲

庆典序曲　钟信明曲

竞走　王原平曲

优秀作品奖：

帕米尔春晨　夏中汤曲

赋格风小曲　（台湾）黄辅棠曲

欢庆藏历年　萧　冷曲

春天的三种声音——雨·风·雷　刘　建曲

蚂蚁　黄讯舫曲

欢庆序曲　刘峰曲

首届全国青少年钢琴比赛

由文化部主办，福建省文化厅、福州和声钢琴有限公司承办。于12月在福州市举行。

青年一组：

第一名　**周　挺**（上海音乐学院附中）

第二名　**赵　聆**（中央音乐学院）

第三名　**唐芝华**（上海音乐学院）

青年二组：

第一名　**封　颖**（上海音乐学院附中）

第二名　**秦　川**（上海音乐学院附中）

第三名　**韩　冰**（中央音乐学院附中）

少年一组：

第一名　**陈韵劼**（上海音乐学院附小）

第二名　**张菲菲**（中央音乐学院附中）

第三名　**王夏音**（上海音乐学院附中）

少年二组：

第一名　**缪　宁**（中央音乐学院附中）

第二名　**丁一羚**（上海音乐学院附中）

第三名　**王　鲁**（上海音乐学院附小）

王　洵（中央音乐学院附中）

中国作品演奏奖：

唐芝华（上海音乐学院）、**高晓龙**（中央音乐学院）、**封　颖**（上海音乐学院附中）、**王夏音**（上海音乐学院附中）、**缪　宁**（中央音乐学院附中）。

首届全国电脑音乐（MIDI）作品征集评选

由中国音乐家协会创作委员会、《音乐周报》社、北京迷笛中心联合举办。

一等奖：

游之梦　姚杰军、蔡爱迪作（杭州）

二等奖：

喜玛拉雅　王勇作（北京）

鸥情　平远作（北京）

三等奖：

河北民歌三首　胡长海作（邯郸）

山林之舞　陶涛作（四川）

篝火　赵方作（宜昌）

新疆印象　方兵作（北京）

1992年度文化部科技进步奖

与音乐有关部份：

二等奖：

双腔葫芦埙　四川音乐学院　王其书

双共鸣箱柳琴　香港中乐团　阮仕春

三等奖：

艺术科学叙词表　中国艺术研究院　戴淑娟、贺德芳、周昌璧、赵丹亚、罗达芸

锣鼓扬琴　沈阳军区前进歌舞团

拧擂　沈阳军区前进歌舞团

四等奖：

对声乐教学科学训练的探索　南京艺术学院　顾雪珍

86**型高音三弦**　中国音乐学院

无品大阮　大连歌舞团　安群娣

第五届全国青年歌手“五洲杯”电视大奖赛

由中央电视台主办。

优秀歌曲评选获奖歌曲：

民族唱法组：

一等奖：

在中国大地上　晓光词　士心曲。

说句心里话　石顺义词　士心曲。

父老乡亲　石顺义词　王锡仁曲。

大黄河　任卫新词　姚明曲。

这话听着亲　王晓玲词　杨林华曲。

二等奖：

九十年代的中国人　晓城词　鹏来、李以曲。

犟哥哥　杨模词　胡让士曲

叫声妹妹泪莫流　赵越词　景健树编曲

回四川　阎肃词　姚明曲

祝福吉祥　义西坚措、拉姆措词曲

三等奖：

巴山歌　天鑫词曲

老婊，老婊　秦庚云词　刘安华曲

姑苏梅　戴晓权词　路行曲

溪边月光曲　龙燕怡词　魏景舒曲

思念远方的亲人　边路词曲

美声唱法组：

一等奖：

走向太阳　刘世新词　赵登峰、刘彤曲。

日月之恋　王光池词　朱嘉琪曲。

巴黎圣母院的敲钟人　志同词　尚德义曲。

乡亲乡情　晓光词　徐沛东曲。

生命的承诺　宋小明词　冯世全曲。

二等奖：

跟你走　李峰词　印青曲。

中国，龙的故乡　郑南词　孙绰曲。

飞向太空的歌　李幼容词　羊鸣曲。

啊，北大荒——北大仓　邢籁词　刘锡津曲。

告别军旗　石顺义词　季承、晓藕曲。

三等奖：

海的思念　金波词　董锦汉曲。

辽河之子　胡宏伟词　潘兆和曲。

母亲的思念　沈贵生词　吕远曲。

蓝色的梦　韩静霆词　姜春阳、羊鸣曲。

圆明园，你在那里　瞿琮词　梁冰曲。

通俗唱法组：

一等奖：

一个沉睡的梦　刘麟词　陈翔宇曲。

拥抱明天　陈小奇词　毕晓世曲。

我不想说　陈小奇、李海鹰词　李海鹰曲。

故乡的雪　付林词曲。

燃烧的激情　张志国词　张宏光曲。

二等奖：

半圆的镜子　张黎词　徐沛东曲。

唱一首歌曲　孙川词曲。

山不转水转　张黎词刘青曲。

海峡梦　张克良词　郭成志曲。

美好的家园　韩伟词　伍嘉冀曲。

三等奖：

足球，少女的初恋　胡宏伟词　孟庆云曲。

致春天　杨虹词曲

共同的旋律　刘申五词　张洪玉曲

母亲　何训友词　何训田曲。

思故乡　熊永词　姚峰曲。

获奖歌手（专业组）

民族组：

一等奖：刘斌

二等奖：吕继宏、魏金栋、于联华

三等奖：韩延文、乌日娜、陈静、黄英、拉姆措

美声组：

一等奖：安金玉

二等奖：赵登峰、白萌、宋立忠

三等奖：张礼慧、金永哲、多吉次仁、郭峰、王文

通俗组：

一等奖：江涛

二等奖：陈红、范春梅、毛宁

三等奖：孙悦、王智、刘小娜、李红霞、李殊

获奖歌手（业余组）

民族唱法：第一名　**张娜**（深圳电视台）

美声唱法：第一名　**陆力平**（沈阳电视台）

通俗唱法：第一名　**林萍**（公安部）

其　他

牛龙菲（兰州大学）　《敦煌壁画乐史资料总录与研究》获1992年第六届中国图书奖二等奖。

王耀华（福建师范大学）　《三弦艺术论》获1992年第六届中国图书奖二等奖。

（注：中国图书奖系目前国内最高荣誉的图书大奖）

韩丽艳（中央音乐学院）　5月31日获霍英东教育基金会第三次高等院校青年教师基金及青年教师奖，获奖金17500美元。

王耀华（福建师范大学）　获施文宣音乐奖，奖其对民族音乐理论著述作出突出贡献。

吴少雄（福建省歌舞剧院）　获施文宣音乐奖，奖其在国际交响乐作品比赛中获奖。

（注：施文宣奖旨在繁荣家乡〈福建〉音乐事业而设的音乐奖）

1992年国际音乐比赛获奖者名单

王秋萍　辑

声乐：

高　红（郑州）　5月，在哈萨克斯坦阿木图市举行的亚洲国际声乐比赛中获二等奖。

阿孜古丽（新疆）　在上项比赛中获鼓励奖。

孙秀苇（北京军区政治部战友歌舞团）　6月，在意大利举行的第32届威尔第国际声乐比赛中获二等奖。

黄　英（上海音乐学院）　7月，在第19届巴黎国际声乐（歌剧）比赛中获第二名。

阿　旺（苗族、贵州省民族歌舞团）　8月，在波兰举行的第25届国际民间艺术节中获声乐比赛个人金奖。

高健华（侗族、贵州省民族歌舞团）　在上项艺术节中获声乐比赛个人银奖。

哈素沛（原在总政歌舞团，现在澳大利亚留学）　9月，在澳大利亚悉尼文化委员会主办的古典歌剧咏叹调比赛中获第一名。

丁　平（武汉音乐学院）　10月，在第5届英国大格林姆斯比国际歌唱家声乐比赛中获特别奖。

江　明（武汉音乐学院）　在上项比赛中获最佳歌剧咏叹调演唱奖。

弦乐器：

王峥嵘（原在中央音乐学院，现在美国留学）　3月，在新西兰首都惠灵顿举行的国际小提琴比赛中获冠军。

潘依琼（上海音乐学院附小）　6月，在莫斯科第一届柴可夫斯基国际青少年音乐比赛中分获小提琴演奏第二名和最年轻选手奖（11岁）。

李智胜（上海音乐学院附中）

8月，在德国举行的第4届舍恩塔尔国际小提琴比赛中获少年组并列第一名，并获得莫扎特作品最佳演奏奖。

乐薇薇（上海音乐学院附中）在上项比赛中获并列第一名，及技巧性乐曲最佳演奏奖。

李四研（中央音乐学院附小）　在莫斯科首届柴可夫斯基国际青少年音乐比赛中获大提琴项的特别奖。

键盘乐器：

孔祥东（原在上海音乐学院，现在美国留学）　6月—7月，在澳大利亚悉尼举行的第5届悉尼国际钢琴大赛中获第一名，并同时获得4个特别奖，分别为莫扎特协奏曲最佳演奏奖、莫扎特奏鸣曲最佳演奏奖、李斯特作品最佳演奏奖和现代作品最佳演奏奖。

缪　宁（中央音乐学院附中）　8月，在德国举行的第3届爱特林根国际青少年钢琴比赛中获少年组第二名。

许　忠（现留法）　8月，在西班牙第11届桑坦德国际钢琴比赛中获荣誉奖（第二大奖）。得130万比赛塔（约1.4万美元）的奖金。

胡剑鸣（上海音乐学院）　8月在德国举行的第4届舍恩塔尔国际小提琴比赛中获优秀钢琴伴奏奖（为李智胜、乐薇薇伴奏）。

吹奏乐器：

8月，贵州省民族歌舞团在波兰举行的第25届国际民间艺术节中，其芦笙、巴乌二重奏获集体及个人奖。

罗文军（布依族、贵州省民族歌舞团）　在上项艺术节中获木叶独奏银奖。

作品、音乐家

崔世光（旅美）　作品《钢琴上的福斯特》获阿达蒙特音乐学校颁发的奖金。这是该校为建校50周年发起的钢琴作曲比赛，这首钢琴独奏曲是60多部参赛作品中唯一的获奖作品。

王　宁（中国音乐学院）　作品《国风》（为二胡、笛子与古筝而作）在美国举行的第一届“长风奖”国际中国民族器乐作曲赛中获优秀奖（并列）。

房晓敏（星海音乐学院）　作品《五行》（为二胡、笛子、扬琴、琵琶和古筝而作）在上项比赛中获优秀奖（并列）。

许舒亚（留学法国）　作品《夕阳·水晶》（为三个混合管弦乐队而作的单乐章交响乐）在法国第5届国际交响乐作曲比赛中获作曲大奖。（无二、三名）

吴　迎（中央音乐学院、副教授）　5月，在奥地利的英斯渤罗克市获哥德基金会颁发的1992年莫扎特钢琴奖。

邵　丹（上海音乐学院、讲师）

获同上项基金会颁发的1992年莫扎特钢琴奖。

金　湘（作曲家、赴美访问学者）　9月，被英国剑桥国际名人传记中心评选为1991—1992年度世界名人。

陈　志（吉他艺术家、中央音乐学院）　1992年分别获美国国际名人协会颁发的“世界突出贡献终身荣誉金像奖和英国剑桥国际名人传记中心颁发的国际名人荣誉金质奖章。

永儒布　10月，获俄罗斯布利亚特自治共和国颁发的重奖状，表彰他为各国人民的音乐文化交流、尤其为蒙古语系的各国音乐文化交流做出的重大贡献。

孔祥东　被美国施乐公司命名为1992—1994年施乐音乐家，该称号为两年推选一次。

其他：

8月，贵州省民族歌舞团在波兰举行的第25届国际民间艺术节中获团体最高奖“金山杖”奖。

长安古乐专辑激光唱片（是西安音乐学院古乐学社1991年访欧时巴黎东方艺术研究中心录制）在巴黎获理查·考斯学术大奖。

峨影乐团的建立和所取得的艺术成就

峨嵋电影制片厂乐团

1972年11月17日峨影制片厂、四川音乐学院、四川人民广播电台、电视台联合向四川省委报告请示组建“四川省乐团’由四家共同使用，拟先设在四川音乐学院内由学院代管，编制为100人。1973年4月，经省委批示由常苏民为组长，章纯、熊冀华、丁孚祥等同志为成员的筹备领导小组；负责组建乐团工作。

1973年组建的四川省乐团由管弦乐队，民族乐队，合唱队组成。在边建团边工作的宗旨下，乐团逐步成长起来。1975年5月首次为峨影的第一部大型彩色儿童歌舞艺术片《我们都是向阳花》录音，由著名指挥家邱正桂指挥，这是省乐团建立以来录制的第一部电影音乐。

在乐团成长举步维艰之际，1976年12月，四川省委为推动电影事业的发展，决定将四川省乐团建制划归峨影厂，更名峨影乐团，省委决定安春振同志任峨影厂党的核心小组成员、革委会副主任兼乐团团长。5月1日，经四川省革委批复同意峨影乐团基建计划，总投资90万元，修建业务生活用房，征地面积7.83亩，建筑面积5491平方米，经逐年投资修建，1981年基本建设完成。

在安春振同志之后，峨影乐团相继由李井文、唐青石、志川、李维汉几位同志担任乐团团长。20年来，乐团在党的文艺路线指引下，在峨影厂党委领导下，惯彻“二为”、“双百”方针，坚持自力更生、艰苦奋斗的精神，经过这些年录音、演出和各种艺术实践及自身的业务提高，峨影乐团现已成为具有相当规模的有较高声誉的电影音乐艺术团体。现有编制齐全的交响乐队，民族乐队，电声乐队，创作组和部分独唱演员共100余人。经过多年的艺术实践，逐步摸索出了一套电影乐团自己的管理办法。1989年6月按照中央专业技术职称改革精神及广电部要求，进行了专业技术职称评定和聘任工作，计全团评定专业技术职称：高级25人，中级47人，初级18人。

峨影乐团建团以来，为峨影厂生产摄制的故事片作曲或外请作曲由乐团演奏录音的电影音乐100多部，各种电视剧、艺术片录音200余部，为科教、纪录片编选音乐129部。在这些影片和电视剧中，故事片《神圣的使命》荣获1979年文化部优秀影片奖，《被爱情遗忘的角落》荣获1981年文化部优秀影片奖，《法庭内外》荣获1980年文化部优秀影片奖，《特急警报333》荣获1983年文化部优秀影片奖，《为什么生我》荣获1984年文化部优秀影片奖，《清清的溪流》荣获1984年国家教委优秀教育影片奖，《井》获意大利第19届陶尔米纳国际电影节银质奖。电视剧《弯弯的石径》获1982年第三届全国优秀电视剧“飞天奖”单本剧三等奖。影片《焦裕禄》获广电部（1989—1990）优秀影片奖；第十四届《大众电影》“百花奖”最佳故事片奖；第十一届中国电影“金鸡奖”最佳故事片奖；除以上众多影视片在国内、国际获得各

种殊荣外，其中还有不少影视片音乐或主题歌、插曲在国内外广泛流传，受到群众喜爱，如常苏民、陶嘉舟作曲的故事片《神圣的使命》的插曲《心上人给我力量》荣获 1980 年中央人民广播电台、《歌曲》编辑部联合举办的全国听众喜爱的 15 首歌曲第六名。熊冀华、赵玉龙作曲的故事片《迟到的春天》的主题歌《盼春归》、插曲《大地高歌唱春回》被一些省列为 1981 年群众喜爱的歌曲。常苏民、陶嘉舟作曲的故事片《漩涡里的歌》插曲《船工号子》《人家的船儿桨成双》中央人民广播电台作了专题介绍。赵玉龙、刘祖培作曲的科教片《书的故事》的音乐，四川人民广播电台作了专题介绍。

除了完成影视片的录音任务外，20 年来峨影乐团还为广播、唱片、交响乐，音乐磁带、话剧、舞剧、歌曲等录制了大量音乐。为普及繁荣音乐事业，常采用交响乐、室内乐、综合性音乐会、专场音乐会等不同形式在工矿、农村、城市、学校等对外演出 400 多场次，排练和演出的主要曲目有“贝多芬《第五交响曲》、《第六交响曲》；德沃夏克《新世界交响曲》、《第八交响曲》；柴可夫斯基《第六交响曲》、《意大利随想曲》、舞剧《天鹅湖》；李姆斯基—柯萨可夫《西班牙随想曲》等著名乐曲和大量的序曲、组曲、协奏曲以及唐青石、高为杰创作的交响诗《草地往事》；邹鲁的《交响狂想曲》和中国名曲《梁祝》，舞剧《白毛女组曲》《红色娘子军组曲》，弦乐合奏《二泉映月》、《良霄》和本厂创作演奏的影视音乐等。并在《人民音乐》、《音乐创作》等刊物发表作品及理论文章几十篇。

20 年来，乐团的演奏、演唱人员、专业和业余的词曲作者也取得了可喜的成绩。藏族青年歌手德西美朵，1982 年参加全国少数民族汇演获一等奖，1983 年在全国青年歌手比赛中获一等奖，1983—1985 年两次随四川歌舞团和中央少数民族艺术家代表团赴法国、民主德国、匈牙利、苏联、日本等国进行访问演出。1986 年参加全国“新新”声乐比赛获“银孔雀奖”，同年在第二届全国青年歌手电视大奖赛中获优秀歌手奖。1987 年 1 月在《长江歌

会》声乐比赛中获第二名。独唱演员丁小云在1981年“蓉城之秋”音乐会中获表演奖。独唱演员李光琴在1990年全国青年歌手电视大奖赛四川赛区专业组中获美声唱法第二名。唐青石、高为杰创作的交响诗《草地往事》在全国交响乐作品评奖中获优秀作品奖。苏汉兴创作的轻音乐作品《黄杨扁担》在1986年全国首届轻音乐作品比赛中获三等奖。苏汉兴创作的小提琴齐奏曲《千里凉山变新颜》获1983年四川音乐作品二等奖。王家创作的轻音乐作品《月夜》在全国首届轻音乐作品比赛中获三等奖。大提琴演奏员张义铭获1988年第一届全国全级别大提琴演奏比赛中年组三等奖，1989和1990两年分别举行了个人大提琴独奏专场音乐会和大提琴、小提琴独奏专场音乐会。单簧管演奏员赵增茂1985年在全国青年单簧管演奏比赛中获第六名。小提琴演奏员冯小溪1981年在四川省青年小提琴比赛中获第一名。管弦乐队1981年在“蓉城之秋”音乐会中获演奏奖。

20年只是历史长河里的一瞬间,20年来峨影乐团是踏着坎坷不平之路在不断地向前奋进。目前，全团上下在党的基本路线的指引下，在改革开放大潮的鼓舞下，齐心合力，努力奋斗，为电影生产，为繁荣文艺、为精神文明建设做出更好的成绩。

1992年新书目录索引

王秋萍　辑

本目录以1992年《全国新书目》为基础编制（其中包括1992年以前出版，1992年见书的）。目录分音乐理论（作曲技术与基本乐理、表演理论与技术）、音乐史与音乐家、民族民间音乐、音乐教育、音乐作品（声乐作品、器乐作品）、工具书及其他。各类的书目以小类集中，以出版时间排列，同一出版时间以汉语拼音字母顺序排列。

音乐理论

通俗音乐漫话　汪毓和等编著　（北京）知识出版社　1991.3　113页　32开　2.00元

音乐的力量（青少年文化艺术丛书）　步根海、徐虹著　（上海）上海文艺出版社　1991.4.　133页　32开　2.40元

西海乐论　张谷密著　（西宁）青海人民出版社　1991.4.　306页　大32开　4.80元

佳音常随：音乐给人生的浪漫色彩（人生哲理丛书）　〔美〕谢利·凯斯著　李强译　（北京）中国城市出版社　1991.5.　165页　32开　2.30元

艺术论文初集　（兰州）甘肃省文化艺术研究所编辑出版　1991.5.　326页　32开　工本费5.00元

环境音乐美学　〔日〕服部正等著　司有仑等译　（北京）中国人民大学出版社　1991.6.　140页　大32开　2.35元

遥念（器乐曲、音乐漫笔、杂记三部分）　李凌著　（桂林）漓江出版社　1991.8.　604页　32开　7.50元

中国西部音乐论：生成与前景（中国西部文艺研究丛书） 罗艺峰著 （西宁）青海人民出版社 1991.8. 393页 大32开 （平）5.00元（精） 9.30元

当代音乐教育 迈克尔·L·马克著 管建华、乔晓冬译 （北京）文化艺术出版社 1991.9. 300页 32开 4.50元

音乐美学（美学袖珍丛书） 蒋一民著 （北京）人民出版社 1991.9. 186页 32开 2.50元

音乐学文集（中央音乐学院学报理论丛刊） 于润洋主编 （北京）中央音乐学院学报社 1992.7. 715页 32开 9.80元

（作曲技术与基本乐理）

写歌技法十讲 刘家基著 （福州）海峡文艺出版社 1991.2 143页 大32开 2.90元

戏曲音乐简谱视唱教程 王健编 （北京）人民音乐出版社 1991.3. 283页 32开 3.90元

和声听觉训练 尤家铮、蒋为民著 （上海）上海音乐出版社 1991.5. 280页 16开 7.55元

吉他识谱速成 陆晔编 （上海）上海音乐出版社 1991.5. 52页 32开 0.90元

实用乐理手册 吉时哲编著 （成都）四川人民出版社 1991.6. 167页 32开 2.95元

音乐知识入门 黄树莲、单方谊编著 （桂林）广西师范大学出版社 1991.8. 91页 16开 3.10元

有趣的音阶与和弦（第一册大调） 〔美〕达维德·希尔施贝格编 熊道儿译释文 （北京）人民音乐出版社 1991.9. 96页 8开 6.40元

立体声电声乐队配器法 梁广程编著 （北京）人民音乐出版社 1991.12. 117页 16开 3.90元

和声学（上册） 杜鹤鸣著 （开封）河南大学出版社 1992.3. 352页 16开 5.95元

速成电声乐队配器法 刘德增编著 （北京）中国青年出版社 1992.4. 63页 16开 2.80元

五线谱·简谱对照速成 黄洋波编著 （长沙）湖南文艺出版社 1992.4. 179页 32开 2.80元

和声学基础教程（上册、音乐自学丛书·作曲卷） 谢功成、马国华、童忠良、赵德义著 （北京）人民音乐出版社 1992.5.

269页 32开 6.10元

音阶与琶音 陈庆峰编著 （上海）上海教育出版社 1992.5. 108页 12开 7.80元

基本乐理（下册） 李重光编著 （北京）高等教育出版社 1992.6. 119页 16开 2.85元 （卫星电视教育音乐教材）

（表演理论与技术）

童声合唱的训练与指挥 钟维国著 （北京）人民音乐出版社 1990.12. 289页 大32开 4.70元

唱功研究 高茹编著 （长春）时代文艺出版社 1991.5. 326页 32开 4.40元

歌唱与发声 解际宸编著 （大连）大连出版社 1991.5. 189页 32开 3.80元

歌唱艺术知识 顾雪珍编著 （南京）江苏文艺出版社 1991.5. 199页 大32开 3.35元

课余学二胡 马鲁生编 （济南）山东文艺出版社 1991.8. 89页 32开 1.50元

儿童视唱练耳教程（第一册） 赵方幸编著 （北京）人民音乐出版社 1991.11. 88页 16开 4.50元

幼儿钢琴初步 阎文英编 （石家庄）河北少年儿童出版社 1991.11. 48页 16开 1.30元

钢琴演奏之道 赵晓生著 （长沙）湖南教育出版社 1991.12. 325页 大32开 5.30元

民族吉他弹唱金曲及技巧：六线谱本 安家碧编著 （昆明）云南民族出版社 1991.12. 84页 16开 3.98元

小提琴速学进阶 尹兴雅编著 （北京）中国文联出版公司 1991.12. 104页 16开 6.30元

歌唱语言艺术 许讲真著 （大连）大连出版社 1992.1. 341页 32开 6.90元

吉他弹唱入门与提高 谭晓鹏著 （南宁）广西民族出版社 1992.1. 150页 16开 3.50元

视唱初级练习 张在衡编著 （西安）陕西人民出版社 1992.1. 110页 16开 4.35元

二胡演奏艺术 张泽伦著 （郑州）河南人民出版社 1992.2. 238页 大32开 4.15元

风琴的演奏技巧 南昌幼儿师范学校、陈钟敏编著 （合肥）安徽文艺出版社 1992.2. 51页 1.60元

键盘和声及听觉训练 〔美〕斯坦利

·沙姆威著 杜晓十译 （北京）人民音乐出版社 1992.2. 248页 16开 11.05元

吉他速通 苍松编著 （大连）大连出版社 1992.2. 152页 32开 2.95元

吉他演奏速成：简谱本 丁华等编著 （广州）广东高等教育出版社 1992.3. 91页 16开 3.80元

钢琴踏板法指导 〔美〕约瑟夫·班诺维茨著 朱雅芬译 （上海）上海音乐出版社 1992.8. 328页 32开 6.95元

键盘和声与即兴弹奏实用教程 戴定澄著 （合肥）安徽文艺出版社 1992.8. 368页 32开 7.00元

小号表演艺术 朱起东编著 （上海）上海音乐出版社 1992.8. 138页 32开 2.40元

音乐史、音乐家

中国现代音乐史纲（1949—1986） 汪毓和主编 （北京）华文出版社 1991.6. 277页 大32开 4.70元

中国音乐简史（音乐史与音乐欣赏） 夏野编著 （北京）高等教育出版社 1991.8. 136页 16开 2.60元

白族音乐志 伍国栋主编 （北京）文化艺术出版社 1992.3. 395页 32开 23.00元

中国乐器图鉴 中国艺术研究院音乐研究所编 刘东升主编 （济南）山东教育出版社 1992.7. 331页 大8开 （精）255.00元

简明西方音乐史 刘经树著 （北京）人民音乐出版社 1991.12. 139页 32开 2.60元

美国专业音乐发展简史 蔡良玉著 （北京）人民音乐出版社 1992.2. 312页 32开 6.70元

人生舞台——我的艺术道路 毛阿敏著 （济南）济南出版社 1991.7. 162页 32开 4.95元

冼星海的故事 徐星平著 （天津）新蕾出版社 1991.9. 218页 32开 3.35元

聂耳传 王懿之著 （上海）上海音乐出版社 1992.5. 366页 32开 5.90元

中国近现代音乐家评传：上册·近代部分 汪毓和著 （北京）文化艺术出版社 1992.5. 261页 32开 3.80元

太空舞步：世界超级歌星杰克逊自传 过国民、鲁民翻译 （兰州）敦煌文艺出版社 1990.8. 142页 32开 2.05元

爱的灵丹——一个女人记忆中的歌王　卡鲁索　〔美〕多萝·卡鲁索著　刘敏中译　（上海）上海音乐出版社　1991.5.　213页　32开　4.45元

卡拉扬传　〔美〕罗杰·沃恩著　高蓉、杨明、刘永军译　王国栋校　（宁夏）群众出版社　1991.5.　368页　32开　5.40元

外国音乐名家名曲　高颖编著　（南宁）接力出版社　1991.5.　122页　32开　2.00元

“我的目的是使人们高尚起来”——音乐家亨德尔生平与作品简介（外国音乐欣赏小丛书）　翟学风编著　（北京）人民音乐出版社　1992.3.　37页　32开　0.89元

民族、民间音乐

甘肃秦腔唱论（甘肃艺术研究丛书：二）　（兰州）甘肃省文化艺术研究所编、出版　王正强著　1990.5.　201页　32开　4.50元

布依族民间音乐研究文集　一丁著　（贵阳）贵州民族出版社　1991.6.　165页　32开　2.95元

中国少数民族音乐学会第三届年会民族音乐论集（二）　杨放主编　（昆明）云南民族出版社　1991.7.　385页　32开　7.50元

京剧《法场换子》　范石人、吴春礼记谱整理　（北京）人民音乐出版社　1991.10.　65页　32开　1.45元

丝路音乐暨敦煌舞谱译丛（甘肃艺术研究丛书）　席臻贯译注　甘肃省文化艺术研究所编　1991.10.　183页　32开　5.00工本费

中国民间歌曲集成·四川省攀枝花市卷　马维新主编　（成都）四川民族出版社　1991.10.　428页　32开　5.85元

法鼓艺术初探　郭忠萍编著　（天津）百花文艺出版社　1991.11.　266页　32开　5.40元

湘剧低牌子音乐　湖南省戏曲研究所、湖南省湘剧院合编　欧寿廷、李允恭传谱　黎建明增补整理　（北京）人民音乐出版社　1991.11.　466页　32开　8.50元

汉代乐舞百戏艺术研究　萧亢达　（北京）文物出版社　1991.12.　381页　32开　8.00元

评剧音乐概论（戏曲音乐研究丛书）　何为主编　张士魁、贺飞、凡今航、王其珩合著　（北京）人民音乐出版社　1991.12.

478页 32开 8.10元

三弦艺术论（上卷）：中国三弦及其音乐 王耀华著 （福州）海峡文艺出版社 1991.12. 305页 32开 （精）9.80元

三弦艺术论（中卷）：日本冲绳三线及其音乐 王耀华著 （福州）海峡文艺出版社 1991.12. 268页 32开 （精）8.60元

三弦艺术论（下卷）：中国三弦音乐与日本冲绳三线音乐之比较研究 王耀华著（福州）海峡文艺出版社 1991.12. 270页 32开 （精）8.70元

京剧集成（第三集） 潘侠风主编 （北京）新世界出版社 1991. 449页 大32开 6.80元

京剧传统戏皮黄唱腔结构分析 张正治编著 （北京）人民音乐出版社 1992.3. 950页 32开 16.90元

中国民歌与乡土社会（中国华艺术文库） 杨民康著 （长春）吉林教育出版社 1992.6. 328页 32开 （精）10.20元

京剧曲谱集成（第一集） 上海文艺出版社编 （上海）上海文艺出版社 1992.7. 309页 16开 9.05元

敦煌曲子词 罗京京曲 （北京）人民音乐出版社 1992.10. 12页 8开 1.80元

中国风俗民歌大观 朱传迪编 武汉测绘科技大学出版社 1992.11. 615页 32开 8.90元

音乐教育

少儿二胡教程 孙广海、李乃平编著 （长春）时代文艺出版社 1990.7. 147页 16开 4.20元

体态律动学教程 谢珊著 （沈阳）辽宁少年儿童出版社 1990.10. 264页 16开 5.50元

战士心中的旋律（上、军校音乐教学丛书） 吴莺编 （北京）人民音乐出版社 1991.2. 242页 16开 5.85元

父（母）子（女）同步小提琴讲座（1） 张元龙编著 （沈阳）春风文艺出版社 1991.4. 114页 8开 9.00元 （小提琴电视教材、小学第二课堂教材）

刘天礼吉他电视讲座曲目精选 刘天礼、刘传编著 （北京）十月文艺出版社 1991.4. 170页 16开 2.70元

爵士鼓现代风格演奏教程 刘展编著 （北京）人民音乐出版社 1991.6. 214页 16开 8.45元

克拉克钢琴教程（第一册至第六册）马里恩·麦克阿托作曲 弗朗

西丝·克拉克编选　胡其鼎译　（北京）人民音乐出版社　1991.6.　43页　8开　3.50元　第二至第六册各册定价均为3.05元

小号教学曲选集（一）：钢琴伴奏谱（中央音乐学院教材丛书）　柏林编　（北京）人民音乐出版社　1991.6.　157页　8开　14.40元

匹克吉他与弹唱：吉他弹唱教程续集　王廷梅编著　（沈阳）春风文艺出版社　1991.7.　175页　16开　5.10元

大提琴教程：练习曲分集（第三册）　宋涛编　（北京）人民音乐出版社　1991.9.　120页　8开　7.50元

初级古筝教程　杨娜妮编著　（沈阳）辽宁人民出版社　1991.10.　162页　16开　4.90元

单簧管教学曲选集（一）（中央音乐学院教材丛书）　陶纯孝编　（北京）人民音乐出版社　1991.11.　202页　8开　18.25元

全国钢琴（业余）考级作品集　第六级——第八级　中国音协全国乐器演奏（业余）考级委员会、钢琴专家委员会编　应诗真、凌远主编　（北京）人民音乐出版社　1991.11.　117页　8开　8.30元

全国钢琴（业余）考级作品集（试行）第九级——十级　中国音协全国乐器演奏（业余）考级委员会、钢琴专家委员会编　应诗真、凌远主编　（北京）人民音乐出版社　1991.11.　104页　8开　7.55元

电子琴基本教程　肖顺康编著　增订本　（郑州）河南人民出版社　1991.12.　109页　16开　3.65元

电子琴金曲选萃：全国少儿电子琴比赛规定曲目与自选曲目　王梅贞、朱作英编　（大连）大连出版社　1991.12.　132页　16开　5.40元

钢琴教程　黄任歌编著　（开封）河南大学出版社　1991.12.　176页　16开　9.00元

少年儿童电子琴教程　王利忠编著　（沈阳）辽宁教育出版社　1991.12.　93页　10开　6.20元

大提琴教程：练习曲分集（第二册）　宋涛编　（北京）人民音乐出版社　1992.1.　141页　8开　8.90元

大学综合性音乐教材　曾炎宣主编　（北京）人民音乐出版社　1992.1.　218页　16开　7.70元　（高等学校音乐教育学会推荐用书）

萨克斯管教程　吴雍禄、李梅云编著　（上海）上海教育出版社　1992.1.　340页　16开　10.50元

通用电子琴教程　赵永江编著　（延边）东北朝鲜民族教育出版社　1992.2.　90页　16开　3.50元

爵士乐演奏教程　〔美〕伯特·克诺维茨著　王锋译　（武汉）长江文艺出版社　1992.4.　32页　8开　7.00元

电子琴简明实用教程　许民编著　（长春）长春出版社　1992.6.　119页　16开　6.75元

论音乐教育　姚思源著　（北京）北京师范学院出版社　1992.6.　197页　32开　4.70元

竖笛吹奏教程　徐乐著　（合肥）安徽文艺出版社　1992.7.　147页　16开　4.90元

怎么样给孩子们讲音乐　卡巴列夫斯基著　张秉衡译　（北京）人民教育出版社　1992.7.　231页　32开　3.35元

单簧管演奏实用教程　王展旗编著　（北京）中国青年出版社　1992.10.　116页　16开　6.4元

音乐考级教程（业余）电子琴1级至4级/1、5级至6级/2　中央音乐学院电子琴考级专家委员会编　（北京）华文出版社（1）1992.12.　43页　8开　（二）1992.12　42页　8开　二册12.00元

音乐作品

（声乐作品）

乡音：景颇歌曲选（景、汉对照）　赵恕心、尚德强作曲　（昆明）云南民族出版社　1990.9.　167页　32开　2.00元

赞歌献给亲爱的党：纪念中国共产党诞生70周年歌曲集　广东省教育厅编　（广州）广东教育出版社　1991.1.　245页　32开　2.00元

海峡情组歌　刘以光词　方妙英曲　（厦门）厦门大学出版社　1991.2.　37页　16开　3.00元

献给党的赞歌：庆祝建党70周年（河北省中小学艺术节推荐歌曲）　本书编选组编（石家庄）河北少年儿童出版社　1991.3.　180页　32开　1.70元

1991年春节晚会新歌金曲　叶耘编　（南宁）广西民族出版社　1991.3.　120页　32开　2.30元

影视歌曲（8）　人民音乐出版社编辑部编　（北京）人民音乐出版

社 1991.3. 74页 32开 1.20元

中外金曲(第一辑)电影电视歌剧歌曲集锦 李瑛彬编 (兰州)敦煌文艺出版社 1991.3. 207页 32开 3.20元

中外金曲(第二辑)抒情、通俗、民间歌曲集锦 李瑛彬编 (兰州)敦煌文艺出版社 1991.3. 155页 32开 3.05元

中外金曲(第三辑)外国影视、抒情、通俗、民间歌曲集萃 李瑛彬编 (兰州)敦煌文艺出版社 1991.3. 213页 32开 2.65元

党的颂歌——献给中国共产党建党七十周年 人民音乐出版社编辑部编 (北京)人民音乐出版社 1991.4. 122页 32开 2.40元

奉献者之歌:全国企业歌曲选 卢咏椿主编 (南京)江苏人民出版社 1991.4. 304页 大32开 5.50元

抗战歌曲选 王瑞璞主编 (天津)百花文艺出版社 1991.4. 567页 32开 5.50元

美丽的松花湖 王加伦著 (长春)时代文艺出版社 1991.4. 41页 32开 1.05元

没有共产党就没有新中国 (长沙)湖南文艺出版社编辑、出版 1991.4. 248页 32开 2.80元

颂歌献给亲爱的党:庆祝建党七十周年歌曲选 袁志忠、敏力编 (郑州)河南人民出版社 1991.4. 225页 32开 3.20元

党啊,亲爱的妈妈:歌曲精选:献给中国共产党诞辰七十周年 1921——1991 (成都)四川人民出版社 1991.5. 174页 32开 2.80元

党的礼赞:歌曲卷 北方文艺出版社编 (哈尔滨)北方文艺出版社 1991.5. 340页 大32开 6.35元

辽宁省首届行业歌曲电视展播大赛行业歌曲集 张恩华主编 (沈阳)春风文艺出版社 1991.5. 344页 大32开 5.60元

中国民歌精选(中外音乐系列丛书) 李凌主编 (北京)中国广播电视出版社 1991.5. 504页 32开 7.50元 (精)9.50元

中华大家唱(卡拉OK)曲库 第三集 中华大家唱(卡拉OK)曲库编委会编 (北京)人民音乐出版社 1991.5. 571页 32开 6.50元

歌颂伟大的祖国伟大的党 人民教育出版社音乐室 (北京)人民教育出版社 1991.6. 152页 16开 4.10元

革命歌曲精选212首 薛明编 成都出版社 1991.6. 322页 32开 4.30元

心系党魂新歌创作选 河北师范学院编 （石家庄）花山文艺出版社 1991.6. 104页 32开 1.65元

中外名歌大全（1）：中国歌曲 李凌、赵沨主编 （桂林）漓江出版社 1991.7. 349页 32开 5.00元

中外名歌大全（2）：外国歌曲 李凌、赵沨主编 （桂林）漓江出版社 1991.7. 426页 32开 5.80元

东北抗联歌曲选 韩玉成编 （长春）北方妇女儿童出版社 1991.9. 391页 32开 4.30元

会唱歌的书 建君编 丽娟绘 （南昌）21世纪出版社 1991.9. 48开 12.00元

江苏工人歌曲集 王鸿主编 （南京）南京出版社 1991.9. 230页 32开 3.60元

美丽的花环——全国“民族之声”歌曲征集活动获奖作品 《音乐周报》编辑部编 （北京）人民音乐出版社 1991.9. 150页 32开 2.85元

惜春禽·爱鸟诗词歌集 周本湘诗词 顾兆琳谱曲 （上海）华东师范大学出版社 1991.9. 52页 大32开 1.85元

海南民歌选 《海南民歌选》编委会编 （海口）南海出版公司 1991.12. 207页 大32开 6.80元

军营歌曲精选 解放军歌曲编辑部编 （北京）解放军文艺出版社 1991.12. 199页 32开 5.00元

艺坛新曲：文艺演唱作品集 狄宝明著 （南京）南京出版社 1991.12. 339页 32开 5.30元

恋歌三十七曲（君匋艺术院丛书之二） 钱君匋编 （上海）上海音乐出版社 1992.1. 84页 8开 10.00元

中国百唱不厌歌曲（续集） 胡雪城编 （成都）四川人民出版社 1992.1. 528页 32开 6.70元

中外著名民间歌曲集萃 志忠、实朴编 （郑州）河南人民出版社 1992.1. 245页 32开 3.45元

’92春节联欢晚会歌曲 陈琦选编 （海口）海南摄影美术出版社 1992.3. 95页 32开 1.80元

红太阳颂：毛泽东颂歌60首 罗灿煦选编 （成都）四川民族出版社 1992.4. 92页 32开 1.95元

毛泽东之歌：红太阳歌曲集　陈登和编　（成都）四川文艺出版社　1992.4.　304页　32开　4.30元

难忘的歌声　革命历史歌曲精萃　上海音乐出版社编、出版　1992.4.　679页　32开　7.85元　（精）10.00元

歌曲精品全集　乐峰编　（海口）海南摄影美术出版社　1992.5.　354页　32开　5.95元

名曲填词歌曲　陈一萍编　湖北教育出版社　1992.7.　311页　32开　4.10元

中国现代优秀歌曲2000首（历史歌曲1904——1978）　陈秉义编　（沈阳）春风文艺文艺出版社　1992.7.　1211页　32开　21.00元　（精）24.00元

中国现代优秀歌曲2000首（抒情歌曲1978——1990）　李雨辰编　（沈阳）春风文艺出版社　1992.7.　722页　32开　16.00元　（精）18.50元

中国现代优秀歌曲2000首（影视歌曲1978——1990）　王瑞江、李玉珍编　（沈阳）春风文艺出版社　1992.7.　864页　32开　19.00元

中国现代优秀歌曲2000首（通俗歌曲1978——1990）　凌瑞兰编　（沈阳）春风出版社　1992.7.　719页　32开　16.00元　（精）18.50元

七彩的歌：中国少年儿童歌舞会演获奖歌曲选　中国少年儿童歌舞会演办公室编　（北京）人民音乐出版社　1990.6.　71页　32开　1.25元

幼儿歌曲120首：河南省首届幼儿歌曲征集活动获奖歌曲　河南省首届幼儿歌曲征集活动组委会编　（郑州）海燕出版社　1991.4.　146页　32开　1.50元

我是中华好儿童：少儿优秀歌曲精选（小学图书角丛书）　刁铁民、方兴编　（福州）福州教育出版社　92页　32开　1.00元

中国少年儿童歌曲精选（中外音乐系列丛书）　李凌主编　中国广播电视出版社　1991.5.　512页　32开　7.85元　（精）11.00元

少女喜爱的歌（少女世界丛书第一辑）　邢籁、季懋编　（哈尔滨）黑龙江少年儿童出版社　1991.6.　217页　36开　2.20元

颂歌献给党：少年儿童歌曲集　杨忱编　（武汉）湖北少年儿童出版社　1991.6.　184页　32开　1.90元

太阳的摇篮：淄博市校歌选　崔凤远主编　（济南）山东大学出版

社 1991.6. 181页 32开 3.00元

天元童声合唱歌曲集（第一辑） 钟维国编 （北京）中国国际广播出版社 1991.6. 129页 16开 4.50元

优秀校园歌曲集（当代中国大学生校园文化丛书） 陈阳等编 （沈阳）辽宁教育出版社 1991.6. 214页 32开 2.80元

大学生百唱不厌歌曲 易柯编 （成都）四川人民出版社 1991.7. 306页 32开 4.00元

小学生百唱不厌歌曲 丁永安编 （成都）四川人民出版社 1991.7. 336页 32开 4.35元

中外著名少年歌曲选 禾雨选编 （昆明）云南少年儿童出版社 1991.8. 227页 32开 2.65元

中国民间儿童歌曲集（附解说） 曾婉、爱群、锦华编著 （北京）人民音乐出版社 1991.9. 307页 32开 7.40元

贵州少数民族少儿歌曲 罗廷华等主编 （贵阳）贵州民族出版社 1991.10. 122页 大32开 2.60元

中学生喜爱的歌（中学生文化快餐丛书） 徐冰编 （成都）四川少年儿童出版社 1991.10. 305页 48开 2.32元

中外少儿优秀合唱歌曲精选 李凌、孙慎主编 （北京）中国广播电视出版社 1992.2. 32开 502页 7.85元 （精）11.00元

银屏小歌星——少儿卡拉OK影视歌曲精选本 《多来咪》编辑部编选 （上海）上海音乐出版社 1992.9. 184页 16开 6.75元

刘正亮获奖歌曲集 广州军区后勤部政治部、广西军区政治部编 （南宁）广西民族出版社 1990.12. 145页 32开 2.50元

扎西达杰藏族女声独唱歌曲选 中国音乐家协会青海分会编 （西宁）青海人民出版社 1991.2. 61页 大32开 0.85元

陈田鹤歌曲选集：钢琴伴奏谱 陈田鹤作 （北京）人民音乐出版社 1991.5. 42页 16开 2.10元

鲁颂歌曲选 鲁颂著 （长沙）湖南文艺出版社 1991.5 202页 32开 3.00元

江河源之歌：魏崇歌曲选 魏崇创作 （西宁）青海人民出版社 1991.6. 138页 32开 1.95元

甜歌巨星李玲玉专辑　包乐峰编　（海口）海南摄影美术出版社　1991.7.　154页　32开　2.60元

在五星红旗下：黄政歌曲选　黄政编　（北京）农村读物出版社　1991.7.　220页　32开　3.40元

苏芮、徐小凤、刘德华三大歌星金曲精选　寂风编　（长春）时代文艺出版社　1991.9.　155页　大32开　2.50元

谭咏麟、林忆莲、邝美云三大歌星金曲精选　寂风编　（长春）时代文艺出版社　1991.9.　139页　大32开　2.50元

子夜四时歌——古诗词歌曲三首　金湘曲　（北京）人民音乐出版社　1991.9.　31页　16开　1.90元

保罗·罗伯逊演唱的黑人民歌（附钢琴伴奏谱）　李士钊编译　（北京）人民音乐出版社　1991.12.　58页　16开　3.15元

杜鹃之恋：孙效祖歌曲作品选　孙效祖著　（南昌）百花洲文艺出版社　1991.12.　296页　32开　3.90元

群星灿烂：屈干臣作词歌曲选　屈干臣编　（广州）花城出版社　1991.12.　178页　32开　3.50元

未来世界属于我：徐晓明创作歌曲选　徐晓明曲　（乌鲁木齐）新疆青少年出版社　1991.12.　248页　32开　4.00元

香满天下都是情：王鼎南乡土歌曲选　王鼎南作　（福州）海峡文艺出版社　1991.12.　104页　32开　1.95元

排行榜金曲100首　欧阳诚等选编　（上海）学林出版社　1990.7.　210页　32开　2.60元

（91'）最新卡拉OK大金曲　林怀编　（深圳）海天出版社　1991.12.　195页　32开　3.80元

卡拉OK金曲：普及版　刘婴选编　（深圳）海天出版社　1991.1.　186页　32开　3.60元

卡拉OK齐齐唱：最新流行金曲　芝鸣编　（厦门）鹭江出版社　1991.3.　188页　32开　3.80元

梦：最新流行歌曲　紫微选编　（北京）中国国际广播出版社　1991.3.　184页　32开　2.90元

《歌迷之友》新歌精选127首　杨爱伦编　（北京）解放军文艺出版社　1991.4.　151页　32开　3.00元

歌王世界：港台排行榜系列上榜金曲精选（吉他弹唱配合弦）　洪

臣编　沈阳出版社　1991.4.　168页　32开　2.80元

建设者之歌：全国企业歌曲选　全国工人歌曲征歌办公室编　（南京）江苏人民出版社　1991.4.　301页　大32开　5.50元

卡拉OK歌曲精华（一）　刘佳编　（长沙）湖南文艺出版社　1991.4.　228页　32开　2.60元

最新镭射金曲选萃：港台歌星演唱精品　智强、陆士选编　（北京）中国华侨出版公司　1991.4.　198页　32开　2.80元

百万畅销金曲精选本　（成都）四川人民出版社　1991.5.　156页　32开　2.00元

初恋的滋味——最新流行金曲精品集　洪音编　（北京）中国文联出版公司　1991.5.　170页　32开　2.30元

《含羞草》最新流行歌曲精选　凌芳编　（武汉）中国地质大学出版社　1991.5.　80页　32开　1.40元

流行卡拉OK金曲大全（流行卡拉OK金曲）：珍藏本　薇薇编　（深圳）海天出版社　1991.5.　345页　32开　4.80元

迷你歌王　李亚威编　（海口）南海出版公司　1991.5.　253页　32开　4.10元

旋风OK——最新卡拉OK歌曲精选100首　李玉钢、彷非、岱跻选编　1991.5.　241页　32开　2.90元

百唱不厌卡拉OK金曲　李杨编　（成都）四川人民出版社　1991.6.　286页　32开　3.70元

当代流行歌曲精选（五）　徐希茅编　（南昌）百花洲文艺出版社　1991.7.　193页　32开　3.00元

歌迷丛书（9）　《歌迷》编辑组编辑　（上海）上海音乐出版社　1991.7.　64页　32开　1.00元

特别的爱给特别的你：畅销金曲集萃　吴乃心、周福东编　（福州）海峡文艺出版社　1991.7.　51页　32开　1.40元

最新吉他流行歌曲　刘天礼编著　（北京）团结出版社　1991.7.　99页　16开　3.50元

歌迷点歌100首（第三集）　（长沙）湖南文艺出版社编辑、出版　1991.8.　194页　32开　2.30元

卡拉OK金曲大全：飞图碟　林林选编　（南宁）广西民族出版社　1991.8.　242页　32开　4.80元

流行歌曲大全　世胜编　（北京）中国国际广播出版社　1991.8.　382页　32开　5.85元

热门卡拉OK金曲：国语·粤语金曲对照珍藏版　展宏选编　（海口）南海出版公司　1991.8.　182页　32开　3.80元

世上只有妈妈好：卡拉OK金曲精选　青青编（石家庄）花山文艺出版社　1991.9.　288页　32开　4.50元

最新影视盒带歌曲150首　丁干贞编　（兰州）敦煌文艺出版社　1991.9.　312页　32开　3.55元

金歌妙韵：港台最新流行金曲　春玲编著　（南宁）广西民族出版社　1991.10.　211页　32开　3.30元

金曲新旋律　林洋选编　（南宁）广西民族出版社　1991.10.　179页　32开　3.60元

'92热门金曲大趋势　夏枫、春寒编　（南宁）广西民族出版社　1991.10.　122页　32开　2.20元

迷你卡拉OK新！新！新！：热门卡拉OK金曲选（歌迷大世界系列之九）　四川民族出版社编辑　（成都）四川民族出版社　1991.10.　159页　32开　1.90元

来自台湾的歌：最新上榜金曲精选　苍松编配　（沈阳）春风文艺出版社　1991.11.　166页　32开　2.80元

热门卡拉OK金曲（二）　展宏选编　（海口）海南摄影美术出版社　1991.11.　186页　32开　3.80元

家庭卡拉OK金曲精选　魏羊编　（沈阳）沈阳出版社　1991.12.　154页　32开　2.80元

卡拉OK歌曲精华（二）　彭慧编　（长沙）　湖南文艺出版社　1991.12.　213页　32开　2.85元

卡拉OK热门歌曲　谭大伟、贺捷编　（石家庄）花山文艺出版社　1991.12.　297页　32开　3.80元

名歌金曲卡拉OK：冠军龙虎榜劲歌集　苍松，长春编著　（长春）长春出版社　1991.12.　149页　32开　2.90元

明天不是梦：最新流行歌曲精选　凌芳编　（武汉）中国地质大学出版社　1991.12.　80页　32开　1.40元

舞厅金曲　许民编曲　（长春）长春出版社　1991.12.　124页　16开　8.50元

《歌迷》丛书（12）　《歌迷》编辑部编　（上海）上海音乐出版社　1992.1.　64页　32开

1.00元

卡拉OK大歌厅 雨林编 （北京）旅游教育出版社 1992.1. 221页 32开 7.20元

名星·名曲·卡拉OK：舞厅、歌厅常用歌曲集 张振国编 （长春）北方妇女儿童出版社 1992.1. 173页 32开 3.00元

吉他伴奏卡拉OK歌曲集（2）庄氏吉他系列丛书 庄少陵编著 （北京）中国国际广播出版社 1992.2. 179页 16开 8.00元

吉他伴奏卡拉OK歌曲集（3）庄氏吉他系列丛书 庄少陵编著 （北京）中国国际广播出版社 1992.2. 194页 16开 8.60元

获奖卡拉OK金曲：精选本第一辑 天天编 （海口）海南摄影美术出版社 1992.3. 238页 32页 4.80元

歌迷大世界（10） 邵影主编 （成都）四川民族出版社 1992.4. 122页 32开 2.30元

港台歌王狂歌劲曲100首 李静云君编 （沈阳）春风文艺出版社 1992.5. 185页 32开 3.90元

卡拉OK榜首金曲：1992年港台最新流行金曲 陈方选编 （南宁）广西民族出版社 1992.5. 183页 32开 3.60元

卡拉OK流行金曲 （南宁）广西美术出版社 1992.6. 184页 32开 3.60元

爱的罗曼史：外国爱情歌曲荟萃 （上海）上音乐出版社编辑、出版 1991.5. 360页 32开 4.90元

世界儿童唱和跳精选 陈音、王云云、李念编 （北京）北京师范大学出版社 1991.5. 322页 16开 9.80元

世界歌星大会串：英语流行歌曲专辑 上海人民广播电台“立体声之友”节目组编（上海）上海音乐出版社 1991.5. 204页 32开 2.80元

外国歌剧荟萃 朱德九、蒋晓苏编译 （济南）明天出版社 1991.7. 639页 32开 12.50元

世界金曲200首 何卓选编 （上海）学林出版社 1991.9. 484页 大32开 9.70元

当代美英流行金曲111首·附圣诞歌曲11首（英文歌曲） 杜予、阎澄宇主编 （太原）山西教育出版社 1991.11. 539页 32开 5.90元

奥斯卡金像奖电影歌曲荟萃：汉英对照 薛范编译 （上海）上海音乐出版社 1992.2. 239页 大32开 6.10元

英语名歌金曲　刘彧编译　（北京）外语教学与研究出版社　1992.2.　228页　32开　3.10元

世界流行歌曲大全　蔡正菁责编　（合肥）安徽文艺出版社　1992.3.　558页　16开　24.50元

世界流行通俗音乐之窗　王中国编　（哈尔滨）黑龙江人民出版社　1992.5.　200页　32开　3.05元

（器乐作品）

笛子高级练习曲选　曲祥等编著　（北京）人民音乐出版社　1990.11.　150页　16开　4.35元

吕文成广东音乐曲选　广东省民间音乐研究室编　（北京）人民音乐出版社　1990.12.　91页　16开　3.00元

琵琶练习曲选　林石城编著　（北京）人民音乐出版社　1991.1.　218页　16开　6.25元

琴曲集成　第十六册　中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编　影印本　（北京）中华书局　1991.6.　522页　16开　（精装）　据（清）乾隆原刊本影印

九宫大成南北词宫谱曲选　傅雪漪选评　（北京）人民音乐出版社　1991.12.　285页　16开　19.80元

燕守平操琴曲谱选　陈同仁编　（北京）文化艺术出版社　1992.4.　235页　16开　9.00元

中国民族器乐曲精选（一）　李凌、陈朝儒主编　（北京）中国广播电视出版社　1992.6.　199页　16开　7.00元

管乐合奏曲集（15首）青少年版　郑路创编　1992.9.　221页　16开　21.00元

顾冠仁弹拨乐合奏曲选　顾冠仁曲　（北京）人民音乐出版社　1992.10.　114页　16开　5.85元

小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》　何占豪、陈钢曲　陈钢配钢琴伴奏　（上海）上海音乐出版社　1991.5.　6，24，27页　8开　4.50元

西特小提琴练习曲：作品32　〔捷〕汉斯·西特作　〔罗〕河·特奥多雷斯库编著　赵堆俭译　影印本　（北京）人民音乐出版社　1991.7.　2册　8开　8.20元

小提琴（少年儿童课余爱好丛书）　覃嘉伦编著　（成都）四川科学技术出版社　1991.11.　90页　20开　3.75元

青少年小提琴曲选：钢琴伴奏谱　赵堆俭编　（北京）人民音乐出

版社　1991.12.　27页·8开　3.60元

埃尔曼小提琴曲精选：小提琴和钢琴　林宜弩选编　（上海）上海音乐出版社　1992.1.　70页　8开　5.00元

青少年小提琴协奏曲集（4）附分谱　赵堆俭编　（北京）人民音乐出版社　1992.1.　58页　8开　6.20元

双小提琴协奏曲：钢琴伴奏谱　马思聪曲　（北京）人民音乐出版社　1992.1.　58页　8开　6.30元

小提琴八大名家的演奏：从伊萨依到梅纽因　〔美〕亨利·罗恩著　顾连理译　（上海）上海音乐出版社　1992.2.　177页　大32开　5.00元

靳延平小提琴曲选　靳延平著　（沈阳）春风文艺出版社　1992.10.　93页　8开　7.80元

为四把大提琴而作的乐曲（全国第四届获音乐作品评奖二等奖）　张千一曲　（北京）人民音乐出版社　1992.10.　16页　16开　1.35元

世界轻音乐钢琴名曲选　〔美〕威尔编　（北京）人民音乐出版社　1991.2.　256页　8开　13.55元

钢琴曲四首　刘庄等改编　（北京）人民音乐出版社　1991.3.　23页　8开　2.55元

海顿钢琴奏鸣曲选　樊建勤编　（北京）人民音乐出版社　1991.6.　236页　8开　14.40元

玉门散　钢琴三重奏　张庆祥曲　（北京）人民音乐出版社　1991.9.　21页　8开　2.60元

中初级钢琴名曲选（一）（二）　顾其华等编　（西安）陕西人民出版社　（一）　1991.11.　30页　8开　4.20元

（二）　1991.11.　30页　8开　4.20元

乡土节令诗：钢琴组曲　江文也曲　（北京）人民音乐出版社　1991.12.　23页　8开　2.30元

音乐会钢琴名曲选　〔美〕威尔编　（北京）人民音乐出版社　1991.12.　256页　8开　17.20元

钢琴组曲：山花集　蒋祖馨曲　（北京）人民音乐出版社　1992.2.　18页　8开　1.35元

新编通俗钢琴曲　李哲编曲　辽宁大学出版社　1992.6.　25页　8开　4.00元

手风琴曲集　王树声、任丽宏主编　（保定）河北大学出版社　1991.2.　64页　大16开

2.75元

梁山伯与祝英台：手风琴独奏 （香港）周培贤编曲 （北京）人民音乐出版社 1991.6. 25页 8开 2.50元

手风琴（少年儿童课余爱好丛书） 吴守智编著 （成都）四川科学技术出版社 1992.3. 190页 20开 7.45元

苏联手风琴曲选 徐万一选编 （成都）四川人民出版社 1992.3. 154页 8开 14.50元

手风琴学习新法 陈一鸣著 （北京）中国文联出版公司 1992.5. 91页 16开 3.50元

电子琴演奏大全 黎晓阳编著 （长沙）湖南科学技术出版社 1991.6. 2册 16开 8.85元

电子琴曲谱：中外名曲精选100首 陈默、叶莱编 （北京）北京体育学院出版社 1991.7. 118页 16开 4.50元

外国通俗电子琴曲选 第二集：拉丁舞 杨威、袁水海编著 （上海）上海译文出版社 1991.11. 138页 16开 10.70元

全国少儿电子琴比赛规定曲目及部分获奖作品选 孙永斌、高英惠编 辽宁少年儿童出版社 1992.5. 147页 16开 4.50元

电子琴世界名曲精选：练习曲、乐曲120首 丁泽馨、林捷编 （成都）四川少年儿童出版社 1992.6. 216页 8开 16.50元

吉他弹唱曲集 第四集 人民音乐出版社编辑部编 （北京）人民音乐出版社 1990.12. 64页 16开 3.00元

《吉他之友》丛书 第三辑：L集《冬日的篝火》 《吉他之友》丛书编委会编 陈学娅主编 （上海）上海音乐出版社 1991.1. 80页 16开 2.25元

浪漫的吉他：不朽的电影主题 陈默、叶莱编著 （北京）北京体育学院出版社 1991.4. 102页 16开 4.70元

浪漫的吉他：漫游名曲之河（浪漫的吉他系列丛书） 叶莱、筱琳编著 （北京）北京体育学院出版社 1991.4. 188页 大32开 3.25元

浪漫的吉他：弹唱流行金曲（浪漫的吉他系列丛书） 叶莱、筱琳编著 （北京）北京体育学院出版社 1991.4. 263页 大32开 4.50元

浪漫的吉他：中外名曲吉他弹 叶莱、陈默编著 （北京）北京体育学院出版社 1991.4. 140

页 16开 5.90元

中外吉他独奏曲集 人民音乐出版社编辑部编 （北京）人民音乐出版社 1991.5. 75页 8开 4.25元

《吉他之友》丛书 第三辑：J集《夏天的回忆》 《吉他之友》丛书编委会编 陈学娅主编 （上海）上海音乐出版社 1991.6. 88页 16开 2.25元

《吉他之友》丛书 第三辑：K集《秋叶》 《吉他之友》丛书编委会编 陈学娅主编 （上海）上海音乐出版社 1991.9. 88页 16开 2.25元

爵士吉它独奏曲13首 〔日〕大国舒光改编 朱映岚选编 （西安）陕西人民出版社 1991.11. 22页 8开 3.40元

《吉他之友》丛书 第四辑：M集《春潮》 《吉他之友》丛书编委会编 陈学娅主编 （上海）上海音乐出版社 1992.3. 80页 16开 2.25元

摇滚电吉他演奏实用教程 褚建华编著 （北京）中国青年出版社 1992.4. 104页 16开 6.40元

《吉他之友》丛书 第四辑：N集《夏艳》 《吉他之友》丛书编委会编 陈学娅主编 （上海）上海音乐出版社 1992.6. 80页 8开 2.25元

海顿^{b}E大调小号协奏曲 〔德〕海顿曲 （北京）人民音乐出版社 1991.12. 28页 8开 2.40元

胡梅尔^{b}E大调小号协奏曲 〔奥〕胡梅尔曲 （北京）人民音乐出版社 1991.12. 32页 8开 3.00元

长号演奏实用教程 张健编著 （北京）中国青年出版社 1992.4. 111页 16开 6.40元

双簧管与小乐队：陕南素描三首（总谱） 赵季平曲 （北京）人民音乐出版社 1992.6. 43页 32开 1.00元

双簧管独奏曲：春到田间（钢琴伴奏） 杨林曲 莫若伟配伴奏 （北京）人民音乐出版社 1992.10. 6页 8开 1.20元

舞厅电声乐队演奏系列：当代舞曲总谱 四川省通俗音乐学会编 （成都）四川人民出版社 1991.12. 50页 8开 6.50元

郭任远器乐作品选：中央音乐学院学报1990作品专辑（一）、（二） 中央音乐学院学报编缉部编 （北京）中央音乐学院学报社 （一）1990.6. 99页

16开 4.50元

（二）1990.6. 52页 16开 2.50元

九寨沟断章：管弦乐总谱 王震亚作 中央音乐学院学报编辑部编 （北京）中央音乐学院学报社 1991.9. 110页 16开 10.00元

萧淑娴复调作品集 萧淑娴作 （北京）人民音乐出版社 1992.2 25页 16开 1.85元

萧淑娴作品集 萧淑娴作 中央音乐学院学报1992年特刊 中央音乐学院学报社出版 1992.11. 165页 8开

工具书及其他

时代的旋律：国际歌、国歌、军歌、团歌、队歌赏析 郝泽滨主编 法律出版社 1990.6. 139页 32开 2.60元

外国音乐作品欣赏 朱之谦著 （长春）时代文艺出版社 1990.12. 483页 大32开 9.00元

小提琴经典作品的演奏解释 〔匈〕莱奥波尔德·奥厄著 湛国璋译 （北京）人民音乐出版社 1990.12. 176页 大32开。3.15元

音乐基础与名曲赏析 厚今主编 （山东东营）石油大学出版社 1991.2. 226页 16开 6.00元

世界名曲欣赏（上）德俄部分 杨民望编（上海）上海音乐出版社 1991.3. 459页 大32开 （精）20.10元

世界名曲欣赏（下）欧美部分 杨民望编 （上海）上海音乐出版社 1991.3. 444页 大32开 （精）19.90元

袖珍音乐辞典 冯伯阳主编 吉林大学出版社 1991.4. 411页 64开 4.80元

中国音乐艺术赏析 孔繁洲编 （太原）山西人民出版社 1991.4. 136页 大32开 3.15元

中国高等艺术院校简史集 中华人民共和国文化部教育科技司编 （杭州）浙江美术学院出版社 1991.5. 824页 16开 50.00元

中国当代歌曲鉴赏 崔凤远、崔俊涛著 （济南）山东大学出版社 1991.7. 354页 32开 5.50元

中外音乐名作赏析 朱之谦编 （长春）东北师范大学出版社 1991.7. 264页 32开 2.25元

中国民族音乐欣赏（音乐史与音乐欣赏） 江明惇编著 （北京）

高等教育出版社　1991.8.　226页　16开　4.50元

少儿手风琴学习实用问答一百例　李佐廷著　（北京）中国文联出版公司　1991.9.　127页　32开　5.95元

中外名曲欣赏　李湜、兰中辉编著　（乌鲁木齐）新疆大学出版社　1991.9.　381页　32开　4.50元

中国民族民间乐器小百科　李德真、乐悦、王逊编著　（北京）知识出版社　1991.10.　363页　32开　5.50元

牛津简明音乐词典　人民音乐出版社编辑、出版　1991.11.　1203页　16开　（精）50.50元

卡拉OK演唱指南　余万凯编　（西宁）广西民族出版社　1991.12.　276页　32开　3.90元

音乐与健康　石峰编著　（北京）中国计量出版社　1992.1.　117页　32开　3.70元

电子琴键钮用法小词典　马行乾编著　（北京）北京体育学院出版社　1992.2.　215页　32开　3.80元

海外红歌星　杨晓东、宁静编著　（北京）世界知识出版社　1992.2.　244页　32开　4.70元

中国音乐年鉴1991卷　中国艺术研究院音乐研究所编　（济南）山东教育出版社　1992.3.　604页　大32开　（精）8.00元

中国音乐年鉴1992卷　中国艺术研究院音乐研究所编　（济南）山东教育出版社　1993.4　803页　大32开　（精）15.15元

音乐与健康（音乐文化小丛书）　山支编著　（北京）人民音乐出版社　1992.5.　42页　32开　1.25元

音乐之最（音乐爱好者丛书）　陈建华编著　（上海）上海音乐出版社　1992.5.　360页　32开　5.50元

中国音乐词典（续编）　中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编　（北京）人民音乐出版社　1992.6.　311页　16开　（精）19.25元

中国音乐家趣闻轶事（音乐情趣小丛书）　肖羽编著　（北京）人民音乐出版社　1992.6.　75页　32开　1.90元

中外名曲旋律辞典　孙维权、姚方正编　（上海）上海音乐出版社　1992.6.　854页　32开　22.90元

实用音乐大全　刘晓钟、陈明大主编　（长春）长春出版社　1992.7.　544页　32开

8.90元

音乐欣赏入门　聂元龙、李晶、朱亚荣编著　(太原)北岳文艺出版社　1992.8.　243页　32开　4.90元

歌手与电乐队　黄文胜编著　(北京)人民中国出版社　1992.12.　122页　16开　6.20元

艺术科学叙词表　中国艺术研究院编　(北京)文化艺术出版社　1992.12.　1075页　16开　(精)50.00元

台湾版音乐图书

中国音乐学一代宗师：杨荫浏纪念集　乔建中、毛继增汇编　台湾社团法人中国民族音乐学会　1992.6.　155页　16开

江文也手稿作品集　台北县立文化中心　853页

1992年音乐论文目录索引

常 静 辑

本索引分以下类目：音乐总论评论，音乐学各学科（音乐美学、乐律学、音乐科技），音乐创作，音乐作品，社会音乐生活（学术活动、演出、其他），乐队与乐器，中国音乐史（古代音乐史、近现代音乐史、音乐家），中国传统音乐（戏曲与说唱、少数民族音乐、宗教音乐），音乐技法（创作理论、表演艺术与技术），音乐教育（国民音乐教育、专业音乐教育、外国音乐教育），外国音乐研究（音乐家与作品、音乐机构），音乐文化交流，书评，文献资料以及音乐译文。

所收期刊有：《中国音乐学》，《人民音乐》，《音乐研究》，《中央音乐学院学报》，《中国音乐》，《音乐艺术》，《乐府新声》，《音乐探索》，《音乐学习与研究》，《星海音乐学院学报》，《交响》，《黄钟》，《艺苑》，《音乐学术信息》。文章按类集中，并以上述期刊为序排列。

音乐总论评论

由《乐之初义之我见》引发的意见 修海林 《中国音乐学》1992（1）

《论中国民族曲式中的微型叠奏曲式与小型曲式》一文的商榷 李吉提 《中国音乐学》1992（2）

音乐文化的分区多层构成描述——关于音乐文化学科建设的目标、方法、步骤的若干建议 赵宋光 《中国音乐学》 1992（2）

说“有”也不易——答牛龙菲先生 秦序 《中国音乐学》 1992（3）

论音乐表现 孙佳宾 《中国音乐学》 1992（4）

“音乐民俗”界说 薛艺兵 《中国音乐学》 1992（4）

通俗音乐与“波普”音乐 阿难

《人民音乐》　1992（2）

“轰动效应”的启迪——也谈《世上只有妈妈好》何以能流行　刘元尚　《人民音乐》　1992（2）

历史的是非不应含糊　季夫　《人民音乐》　1992（3）

现实主义的道路无限广阔　赵沨　《人民音乐》　1992（4）

再为几首歌曲作者正名——读赵沨同志文章有感　吕金藻　《人民音乐》　1992（5）

一封公开信　朱践耳　《人民音乐》　1992（5）

对一封公开信的复信　编者　《人民音乐》　1992（5）

一个值得注意的问题　张绍华　《人民音乐》　1992（6）

异议“卡拉OK”　袁征　《人民音乐》　1992（6）

得到的与失去的——对卡拉OK的思考　文治　《人民音乐》　1992（7）

“黄金”收视时间该属谁　何国发　《人民音乐》　1992（7）

关于著作权的意见　陈侣白　《人民音乐》　1992（7）

一等奖不能空缺　许宏佳　《人民音乐》　1992（7）

世界扬琴音乐的交流和发展——答《人民音乐》记者问　项祖华　《人民音乐》　1992（7）

中外拼盘不可取　肖鉴铮　《人民音乐》　1992（10）

“泛奖”现象——音乐活动的误区　刘正祥　《人民音乐》　1992（10）

从“多声部民歌”一词的英译谈起　樊祖荫　《人民音乐》　1992（11）

曲名《一个乐句》的译法商榷　孟文涛　《人民音乐》　1992（11）

歌星的演唱收入应按一定比例付给词曲作者　陈祝　袁聪　《人民音乐》　1992（11）

为音乐普及工作呼吁　王峰　《人民音乐》　1992（11）

切勿患上“卡拉OK病”　董永福　《人民音乐》　1992（11）

论传统和弦与现代和音的中介——兼论全音程四音集合与五音和弦的中介特征　童忠良　《音乐研究》　1992（1）

求索什么　于远　《音乐研究》　1992（2）

关于走向世界　陈子建　《音乐研究》　1992（2）

重视史料的挖掘整理　放眼学科发展的未来　学报编辑部　《中央音乐学院学报》　1992（2）

不断充实深化为建设新的民族器乐文化而努力　学报编辑部　《中央音乐学院学报》　1992（3）

加强音乐文化修养　提高西洋器乐演奏的总体水平　《中央音乐学院学报》　1992（4）

积年立功　新知之课　修海林

《中国音乐》 1992（2）

《格萨尔》音乐研究慌张回顾与展望（藏族）扎西达杰 《中国音乐》 1992（2）

影视音乐的特质与功能 何晓兵 《中国音乐》 1992（4）

谈通俗歌曲的演唱 陈婷 《中国音乐》 1992（4）

关于建立中国音乐系的讨论：

台湾的音乐系里没有中国吗?、 郑瑜雯 《中国音乐》 1992（4）

中国音乐系焉能勉强成立 明立国 《中国音乐》 1992（4）

把国乐放回到我们的生活里 明立国 《中国音乐》 1992（4）

中国音乐在台二十年 郑瑜雯 《中国音乐》 1992（4）

中国音乐不只是弹拉唱 明立国 《中国音乐》 1992（4）

说起中小学的国乐教育 郑瑜雯 《中国音乐》 1992（4）

对中国音乐进行动态分析的有关概念 罗传开 《音乐艺术》 1992（1）

试论民族音乐观念的危机 王学仲 《乐府新声》 1992（1）

建国以来辽宁器乐创作发展述评（上、下）——为“东北三省器乐创作理论研讨会”而作 魏煌 《乐府新声》 1992（1-2）

从道曲《百鸟朝凤》到唢呐曲《百鸟朝凤》——兼论道曲与民间器乐曲的相互关系 詹仁中 《乐府新声》 1992（2）

管窥“花音”——“花音”的框架、符号议 陈茂锦 《乐府新声》 1992（2）

音乐院校图书馆存在的一些问题 陈敏 《乐府新声》 1992（2）

新时期的改革开放与歌曲繁荣（上、下） 居其宏 《乐府新声》 1992（3、4）

音乐学术期刊编辑素养刍议 谭茗 《音乐探索》 1992（1）

音程表现特性质疑——与李重光同志商榷 戴大契 《音乐探索》 1992（2）

关于确定音乐核心期刊问题的探讨 郭林 《音乐探索》 1992（2）

我国音乐核心期刊测定尝试 陈达波 张丽蓉 《音乐探索》 1992（2）

试述作曲家权益的集体管理 王芳宪 《音乐探索》 1992（3）

我国音乐院校文献资源的群体优化布局和系统共享对策 胡扬吉 《音乐探索》 1992（3）

川音图书馆《报刊音乐资料索引》的编制过程和特点分析 阮丽山 《音乐探索》 1992（4）

新的音乐艺术模型——“自同态转换群体”概论 牛龙菲 《星海音乐学院学报》 1992（2）

广东音乐在海外 黄锦培 《星海音乐学院学报》 1992（2）

谈广东音乐的发展与传播 黄锦培 《星海音乐学院学报》 1992（3）

“长安乐派”刍议 任鸿翔 《交响》 1992（2）

音乐翻译门外谈 泛音 《交响》 1992（2）

艺术体操与音乐 雷秀英 《交响》 1992（2）

电话教育的特点及其在音乐教育中的地位 张根厚 《交响》 1992（3）

音乐文献与音响资料实施统一著录标准的必要性 呼德福 《交响》 1992（3）

心系黄土地 情满曲苑春——论陕北说书录音盒带的编辑思想 稼雨 《交响》 1992（4）

辛勤耕耘 甘于寂寞——记《音乐翻译家戴明瑜学术成果展》 悠夫 《交响》 1992（4）

交流科学方法 共攀声乐高峰——第三届四川、西安、武汉音乐学院声乐教学经验交流会综述 李万进 范洪涛 《黄钟》 1992（1）

广告音乐概论 大卫·休伦 劳艺译 徐康荣校 《黄钟》 1992年（2）

音乐文献资料的分析著录与类目设置 陈琦 《黄钟》1992（4）

张闻天早期文艺思想 蒋翠英 《艺苑》（音乐版） 1992（1）

为《中国音乐词典》和《琴史初编》辩正——评“茅文” 王永昌 《艺苑》（音乐版） 1992（2）

《梅庵琴谱》的两项错误兼答王永昌君 茅毅 《艺苑》（音乐版） 1992（2）

评许健《古琴研究》——《广陵散》答辩之一 王德埙 《艺苑》（音乐版） 1992（3）

回顾与反思 王秉舟 《艺苑》（音乐版） 1992（4）

流行音乐——美国民族音乐研究的新领域 韩国鐄 《音乐学术信息》 1992（1）

关于衡量音乐流行度的一些认识（上、下） （美）查尔斯·哈姆 乃章译 《音乐学术信息》 1992（2—3）

大众音乐理论研究述略 曾遂今 《音乐学术信息》 1992（4）

音乐学各学科

多部曲式分类及国内外音乐理论家的相关论述 赵金虎 《中国音乐学》 1992（1）

模糊数论对和声力学研究的梯级开发 王文 《中国音乐学》 1992（4）

音乐分析：语言学模式的兴衰 汤亚汀 《中国音乐学》 1992（4）

回顾萧有梅的中西音乐观 魏廷格

《中国音乐学》 1992（3）

略论萧有梅中西音乐比较 罗愿 《中国音乐学》 1992（3）

试论群众音乐社会学的对象 任吉祥 《人民音乐》 1992（8）

国外音乐民族学发展的新趋势——“关于变迁”的音乐民族学 管建华 《音乐研究》 1992（2）

音乐的分形结构 （美）R·列族 项葵译 《中国音乐》 1992（1）

比较音乐学新解 （日）山口修 罗传开译《中国音乐》 1992（1）

听觉思维 普凯元 《中国音乐》 1992（1）

汉斯立克论：约翰·施特劳斯 何姝译 《中国音乐》 1992（1）

二十世纪世界音乐史的方方面面 （美）B·内特尔 管建华译 《中国音乐》 1992（1）

节奏 （日）野村良雄 柴田南雄 秦玉泉 杨和平译 《中国音乐》 1992（2）

音乐表演中的心象思维 李双彦 《中国音乐》 1992（2）

音乐——意念的艺术 肖鉴铮 《中国音乐》 1992（2）

音乐：在“历史—文化”中生成 肖梅 《中国音乐》 1992（2）

音乐民族学研究中客观与体验的统一性 （美）恩克蒂亚 胡扬吉 李雨生译 管建华校 《中国音乐》 1992（2）

二十世纪的世界音乐：西方的影响研究 （美）内特尔 管建华译 《中国音乐》 1992（3）

二十一世纪音乐之聚变 安义译 《中国音乐》 1992（3）

听觉 （英）詹·比门特 唐继凯译 《中国音乐》 1992（3）

欧洲的中国音乐研究 （荷兰）弗·高文厚 黄明译 《中国音乐》 1992（3）

对音乐史研究的看法 （美）沃·休斯 张建译 《中国音乐》 1992（4）

汉斯利克音乐评论二则 一、莉莉·莱曼 二、《弥赛亚》 屠式珑译 《中国音乐》 1992（4）

支声形态及其思维特点 杨善武 《音乐艺术》 1992（2）

现代音乐的痛苦（上、下） （美）H·普莱曾兹 管建华编译 《乐府新声》 1992（2-3）

鬼神观念与“鬼戏”批评 钟善祥 《音乐探索》 1992（2）

三维文化观念中的音乐史学 邓希路 《星海音乐学院学报》 1992（1）

音乐的刺激与感知 蒲亨建 《星海音乐学院学报》 1992（1）

文艺复兴的终结？ 伦纳德·B·梅耶尔 张文娟译 杨燕笛校 《黄钟》 1992（1）

探寻传统音乐 （法）维罗尼克·蒙泰涅 常静摘译 《音乐学术

信息》　1992（2）

关于“世界音乐”问题　戴明瑜译　《音乐学术信息》　1992（3）

音乐，它有未来吗？（上、下）　（美）G·克拉姆　蔡良玉译　杨儒怀校　《音乐学术信息》　1992（3—4）

民族音乐学与历史音乐学——共同的目标，相同的方法？　金经言编译　《音乐学术信息》　（5）

音乐美学

音乐美学研究中的方法论问题　周海宏　《中国音乐学》　1992（1）

汉斯立克与他的美学的渊源　（苏联）亚·米哈伊洛夫　张洪模译　《中国音乐学》　1992（1）

“和律论”再研究（上、下）——《“和律论”再质疑》读后　李曙明　《人民音乐》　1992（1-2）

通感与音画　黄海澄　《人民音乐》　1992（7）

中国音乐文化发展的探讨（上、下）　管建华　《人民音乐》　1992（9、10）

与友人论乐书　蔡仲德　《人民音乐》　1992（10）

浅谈当代学前儿童的音乐心理　崔洪斌　《人民音乐》　1992（11）

音乐、审美心理结构、学科建设——关于《音乐心理学的读与写》　韩鍾恩　《人民音乐》　1992（5）

关于音乐美学研究对象问题的思考（下）　王宁一　《音乐研究》　1992（1）

现代西方音乐美学中的释义学派　洪模　《音乐研究》　1992（1）

一部教科书式的音乐美学著作——在野村良雄《音乐美学》中译本出版之际　张前　《音乐研究》　1992（1）

正确的作品解释是音乐表演创造的基础　张前　《中央音乐学院学报》　1992（1）

音乐诗学六讲　**斯特拉文斯基**　金兆钧等译　《中央音乐学院学报》　1992（1-2）

否定、矛盾与出路——阿多诺对勋伯格十二音音乐的分析　王路　《中央音乐学院学报》　1992（2）

董仲舒的音乐美学思想　蔡仲德　《中央音乐学院学报》　1992（3）

施光南歌曲创作的美学特征　王次炤　《中央音乐学院学报》　1992（3）

分析理论与演奏和解释的关系　（美）尤金·纳莫　刘红柱译　《中央音乐学院学报》　1992（3）

论音乐表演创造的美学原则　张前　《中央音乐学院学报》　1992（4）

旋律的“遗传密码”：内含——实现模式生成的认知结构　（美）尤金·纳莫　陈丹布译　《中央音乐学院学报》　1992（4）

古代音乐美学文论笔札（魏晋——唐） 修海林 《中国音乐》 1992（2）

古代音乐美学文论读书笔札 修海林 《中国音乐》 1992（3）

古代音乐美学文论读书笔札 修海林 《中国音乐》 1992（4）

中世纪神学氛围中的音乐思想 修海林 《音乐艺术》 1992（1）

礼乐中和与中道和谐——中国先秦与古代希腊音乐美学思想比较（上、下） 孙星群 《音乐艺术》 1992（2．3）

文艺复兴时期人本主义思潮中的音乐思想 修海林 《音乐艺术》 1992（3）

再“原”考并及与“人/音乐相关” 韩锺恩 《交响》 1992（1）

论音乐中的“无言之美” 李立章 《交响》 1992（2）

音乐审美的意象性 马慧玲 《交响》 1992（2）

《史记》中的音乐美学思想 蔡仲德 《交响》 1992（3）

论阮籍的美学思想 赵艳芳 《交响》 1992（3）

陶潜的音乐美学思想 蔡仲德 《乐府新声》 1992（1）

试解“谜”中之“谜”——丑在音乐中 谷音 《乐府新声》 1992（2）

散板音乐的美（上、下） 王红梅 《乐府新声》 1992（1．2）

音乐内容的多义性和接受理论 唐娄彝 《乐府新声》 1992（3）

试论二人转音乐的美学特征 张继昂 《乐府新声》 1992（3）

论“直线旋律”的艺术魅力 邓宗舒 《乐府新声》 1992（3）

“演奏意念”论（上、下） 奉山 《音乐探索》 1992（3-4）

当代音乐的深度模式：“自然的人文化”——写在“第三届交响音乐创作研讨会”后 韩锺恩 《音乐探索》 1992（4）

王弼的音乐美学思想 蔡仲德 《星海音乐学院学报》 1992（1）

骨辞“四风”考释——我国上古音乐美学探赜 周武彦 《星海音乐学院学报》 1992（2）

音乐美的构成方式——音乐美学对象总体构想Ⅱ 韩锺恩 《星海音乐学院学报》 1992（3）

《札记》中的音乐美学思想 蔡仲德 《黄钟》 1992（4）

音乐的纯结构 宋瑾 《黄钟》 1992（4）

音乐美学的学科性质及其意义 茅原 《艺苑》（音乐版） 1992（1）

试论音乐审美移情过程的实质及其主客体关系 王建高 邵桂兰 《艺苑》（音乐版） 1992（1）

美——我的十二个愿望 张锐 《艺苑》（音乐版） 1992（2）

哲学家的美学 茅原 单林整理

《艺苑》（音乐版）　1992（2）

艺术与科学方法论初探　王和芳　《艺苑》（音乐版）　1992（2）

音乐家的美学　茅原　《艺苑》（音乐版）　1992（3）

江河水　张锐　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

《周易》美学谈　茅原　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

从老庄的美学思想看大音希声　庄曜　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

略论荀子的导乐观　顾永芝　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

一次道家美学讨论会摘要　杨易禾　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

音乐表演中的即兴性　欧景星　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

为“当代历史”及其“当事人”立传——关于《当代音乐美学》研究课题的前期报告　韩锺恩　《音乐学术信息》　1992（2）

乐律学

朱载堉三分损益顺逆相生律——新法密率的雏形　郑荣达　《中国音乐学》　1992（1）

“和”为清角说质疑　秦序　《中国音乐学》　1992（1）

四川扬琴宫调研究　李成渝　《中国音乐学》　1992（1）

黄今吾的《怀旧曲》　萧友梅（中国音乐学》　1992（2）

重刊《黄今吾的〈怀旧曲〉》书后　戴鹏海　《中国音乐学》　1992（2）

中国十二律的最初状态　孙克仁　应有勤　《中国音乐学》　1992（2）

存见明代古琴谱中有纯论调弦法吗？　成公亮　《中国音乐学》　1992（2）

论楚瑟平三调与公孙崇的七弦琴仲吕宫弦式——琴曲《广陵散》流变考之五　王德埙　《中国音乐学》　1992（2）

评《释“徽”》　冯洁轩　《中国音乐学》　1992（3）

从中国历史上弦准的发展看朱载堉的贡献　王允红　《中国音乐学》　1992（3）

存见明代古琴谱中没有纯律调弦法吗？　陈应时　《中国音乐学》　1992（4）

十二平均律音程协和感实验研究　周世斌　《中国音乐学》　1992（4）

论同均三宫调号　义亚　《中国音乐学》　1992（4）

朱载堉异径管律的测音研究　刘勇　《中国音乐学》　1992（4）

“和”“穆”辨　吴钊　《中国音乐学》　1992（4）

提倡实事求是的学术作风——对《间音者，正五声间变化音之谓也》　应有勤　孙克仁　《中国音

乐学》 1992（4）

对朱载堉异径管律的理论检验——并与刘勇同志商榷 刘存侠 《中国音乐学》 1992（4）

郑风郑声的文化比较及其历史评价 修海林 《音乐研究》 1992（1）

“唯九歌、八风、七音、六律，以奉五声”——《乐问——中国传统音乐百题》之八 黄翔鹏 《中央音乐学院学报》 1992（2）

论“俗讲”、“变文”与说唱音乐的关系 苏木 《中央音乐学院学报》 1992（2）

“黄钟宫”律数与古代天文 周武彦 《中央音乐学院学报》 1992（2）

古代铭刻释例 方建军 《中央音乐学院学报》 1992（2）

三谈“徵”字与徵位 郑祖襄 《中央音乐学院学报》 1992（2）

“徵”与琴瑟 冯洁轩 《中央音乐学院学报》 1992（3）

律学四题 陈应时 《中国音乐》 1992（2）

京房律学略论 傅荣贤 《中国音乐》 1992（2）

“琴”辨 唐朴林 《中国音乐》 1992（3）

古代文人心中的“琴” 田可文 《中国音乐》 1992（3）

D_0与宫音、D_0与主音之关系 刘永福 《中国音乐》 1992（3）

论“宜徵”和《新刊太音大全集》 陈应时 《中国音乐》 1992（4）

对《比三分损益律更早的律制》的质疑 郭树群 《音乐艺术》 1992（2）

再谈琴律的历史分明——兼答王迪同志 陈应时 《音乐艺术》 1992（3）

长安古乐与福建南音的音律研究（上、下） 李建正 《交响》 1992（1，3）

也谈“左旋”和“右旋” 陈应时 《交响》 1992（3）

有关音律的较早记载 李武华 《交响》 1992（3）

“左旋”、“右旋”的哲学渊源 王德埙 《星海音乐学院学报》 1992（1）

论之、为调式体系（一）——兼论中西音乐“之调式思维”的比较 童忠良 吴秋雯 《星海音乐学院学报》 1992（3）

论之、为调式体系（一）——兼论中西音乐“三宫思维”的比较 童忠良 吴秋雯 《星海音乐学院学报》 1992（2）

姜白石自度曲乐谱中的住声与《鬲溪梅令》和《惜红衣》——白石道人自度曲声律考辨之三 丁纪园 《黄钟》 1992（1）

羯鼓论 戴宁 《黄钟》 1992年（2）

“三寸九分”与律学实验 刘勇 《黄钟》 1992年（2）

中国古代在管口校正方面的成就 戴念祖 《黄钟》 1992（4）

工尺谱探源 黄翔鹏 《黄钟》 1992（4）

姜白石自度曲中的犯调与《凄凉犯》和《疏影》——白石道人自度曲声律考辨之五 丁纪园 《黄钟》 1992（4）

《乐星图谱》中的宫调理论 吕建强 《黄钟》 1992（4）

实学思潮中杰出的乐律学家朱载堉——为吕律精义点注本而作 冯文慈 《音乐学术信息》 1992（5）

《大曲两钟：唐宋遗音研究》目录 黄翔鹏 《音乐学术信息》 1992（5）

《中国乐律学史论著总目（1911—1989）分类目录》 郭树群 王子初 陈其射 李成渝 《音乐学术信息》 1992（5）

音乐科技

计算机在我国音乐界的应用与发展前景 韩宝强 《中国音乐学》 1992（1）

ESAC 编码方式 金经言 《中国音乐学》 1992（1）

音乐家的音准感 韩宝强 《中国音乐学》 1992（3）

音乐测音研究中的主观因素分析 王子初 《音乐研究》 1992（3）

和声音程定量分析法 沈一鸣 《中国音乐》 1992（2）

MIDI——现代电子技术在音乐中的应用 马希平摘译 《音乐探索》 1992（1）

音乐创作

丝竹管弦竞芬芳——我国当代四十年民族乐器独奏重奏曲创作 梁茂春 《中国音乐学》 1992（1）

朱践耳第一、第二交响曲中的十二音用法 郑英烈 《中国音乐学》 1992（2）

均控场与中国现代十二音级音乐 赵金虎 《中国音乐学》 1992（2）

歌剧的形式与歌剧音乐的戏剧性 陈紫 《人民音乐》 1992（1）

勇于开拓 善于创新——谈朱践耳的交响曲 王云阶 《人民音乐》 1992（1）

新的高度 新的探求——第三届交响音乐创作研讨会综述 王安国 《人民音乐》 1992（4）

也从高原谈起 王维德 《人民音乐》 1992（4）

对歌剧的衷心祝愿 刘诗嵘 《人民音乐》 1992（5）

少年儿童钢琴作品创作水平已上新台阶 杨捷 《人民音乐》 1992

（6）

他从雪山走来——评罗念一的音乐创作　梁茂春　《人民音乐》　1992（6）

火红　火辣——非艺术的艺术评论　李正忠　《人民音乐》　1992（7）

以音响塑造的火把节之夜　固兄　《人民音乐》　1992（7）

中国当代少年儿童歌曲的发展及其所引出的思考　陈永莲　《人民音乐》　1992（7）

浅议民族器乐的交响性与写法　刘锡津　《人民音乐》　1992（8）

秦咏诚音乐创作的艺术特色　魏煌　《人民音乐》　1992（9）

电影音乐创作研讨会纪要　朱天纬　《人民音乐》　1992（11）

章枚声乐作品的审美特征　陈志昂　《人民音乐》　1992（12）

为繁荣歌曲创作而努力——在歌曲创作研讨会上的发言　孙慎　《人民音乐》　1992（12）

对当前歌曲创作的几点意见——在歌曲创作研讨会上的发言　李业道　《人民音乐》　1992（12）

反映时代风貌　讴歌人民心声——歌曲创作研讨会综述　晓顶　《人民音乐》　1992（12）

对回族音乐创作的思考与构想　何建军　《音乐研究》　1992（3）

努力探索中国音乐创新之路——论杜鸣心的音乐创作　祖振声　《音乐研究》　1992（3）

冼星海古诗词曲旋律探微　邓宗舒　《音乐研究》　1992（3）

音乐生涯的新里程——谈贺绿汀在《讲话》后的创作　彦克　《音乐研究》　1992（4）

我们对音乐创作中几个问题的基本看法　学报编辑部　《中央音乐学院学报》　1992（1）

我演奏琵琶独奏曲《点》　吴蛮　《中央音乐学院学报》　1992（2）

访赵元任兼谈词曲的配合　（台湾）赵琴　《中国音乐》　1992（1）

谈谈给中文歌词作曲　李抱忱　《中国音乐》　1992（1）

我谱李白诗六首　马思聪　《中国音乐》　1992（1）

我是如何扮演老海这个角色的——谈谈我在歌剧《海蓬花》中的创作　唐德君　《乐府新声》　1992（4）

当代民族器乐合奏创作40年（1949—1989）　梁茂春　《音乐探索》　1992（2）

谈筝曲创作的标题性、旋律性、民族性　陈安华　《星海音乐学院学报》　1992（3）

从“逢三而变”看音乐创作手法　黄英森　《星海音乐学院学报》　1992（3）

唐代音乐与诗歌——兼论唐绝句繁荣的一个根本原因　李雄飞　《交响》　1992（1）

人工调式初探　王建民　《艺苑》（音乐版）　1992（1）

中国现代音乐史座谈会的问题　丁山　《音乐学术信息》　1992（1）

中国交响音乐创作面貌的新展示——写在第三届交响音乐创作研讨会之后　王安国　《音乐学术信息》　1992（2）

音乐作品

自然的呼唤——童声组曲《山童》创作体会　万里、蒋明初　《人民音乐》　1992（2）

强烈的时代气息　浓郁的泥土芬芳——听肖云翔同志作品音乐会随感　金音　《人民音乐》　1992（1）

成功的探索——听《田间欢歌》有感　刘再生　《人民音乐》　1992（1）

忘年拼搏　执着追求——作曲家王仁梁和他的新作《音诗》　徐振民　《人民音乐》　1992（3）

取之不尽的民族之音　拓而未尽的创作之路——试论单簧管协奏曲《帕米尔之音》的艺术特色　黄远　《人民音乐》　1992（3）

绚丽多彩的晚霞——曹火星新作品音乐会听后随感　籍仲延　《人民音乐》　1992（4）

歌剧《党的女儿》简评　秦西炫　《人民音乐》　1992.（6）

朴实　深情　悲壮——评电影《周恩来》的音乐创作　龚耀年　《人民音乐》　1992（8）

民族之花　蓓蕾初绽——听中央民族学院作曲专业学生作品音乐会　晓雨　《人民音乐》　1992（8）

关于《涅槃》交响曲　（日）黛敏郎　罗传开译　《人民音乐》　1992（8）

歌剧《桃花渡》音乐评析　刘均平　《人民音乐》　1992（9）

歌剧《桃花渡》主要演职员介绍　《人民音乐》　1992（9）

平原画卷的多彩展现——评合唱组歌《平原的太阳》　胡曼　《人民音乐》　1992（9）

山魂　山花—舞剧《布依女儿》的音乐特点及艺术追求　王安国　《人民音乐》　1992（10）

一个成功走向的路标——评歌剧《焦裕禄》的音乐创作　沈正钧　《人民音乐》　1992（11）

时代的歌声——王玉西声乐作品音乐会听后感　汪毓和　《人民音乐》　1992（11）

关东风情　生命赞歌——评沈阳歌舞团的舞蹈系列剧《月芽五更——关东回旋曲》　《人民音乐》　1992（12）

听夏中汤的新作所想到的赵沨　《人民音乐》　1992（12）

论《梅花操》　周畅　《音乐研究》

1992（3）

钢琴曲《天使之梦》分析与演奏探讨 肖微珂 《音乐探索》 1992（3）

裴铁侠和他的《沙堰琴编》及《琴余》 顾鸿乔 《音乐探索》 1992（1）

关于琵琶曲《郁轮袍》 林石城 《中央音乐学院学报》 1992（2）

四首大提琴协奏曲的分析与演奏（上、下） 宗柏 《中央音乐学院学报》 1992（2-3）

《哥妹双双赶歌圩》创作谈 王小昆 《中国音乐》 1992（2）

芦笙声声脆 （壮族）农峰 《中国音乐》 1992（2）

析《阳关》歌词的嬗变 邓宗舒 《中国音乐》 1992（2）

演奏刘天华先生十首二胡名曲的体会 果俊明 《乐府新声》 1992（4）

根在华夏 魂在川江——析小提琴与乐队作品《川江魂》 李兴梧 《音乐探索》 1992（2）

鲍元恺的弦乐四重奏《中国民歌八首》作曲技法研究 刘彤 《音乐学习与研究》 1992（1）

现代意识与民族风格的融合——曹光平第四交响曲《天梦》评析 谢永雄 《星海音乐学院学报》 1992（1）

文化选择中的创新与追求——星海音乐学院作曲系教师室内乐作品音乐会述评 修海林 《星海音乐学院学报》 1992（3）

《松花江上》在西安创作情况的考察 李秋绵 《交响》 1992（3）

《长安古乐》中的笛子及其应用 程天健 《交响》 1992（4）

壮美的抗洪精神 雄浑的瑰丽乐章——评歌舞《不决的长堤》 朱新华 《艺苑》（音乐版） 1992（1）

读诸家图 走自己路——南艺交响新作品音乐会印象 李慧明 《艺苑》（音乐版） 1992（1）

古诗新韵——听陈鹏年为声乐和交响乐队而作《唐代诗词四首》 顾桐芳 《艺苑》（音乐版） 1992（1）

社会音乐生活

学术活动

愿新生的凤凰不断翱翔——在吕骥唱片专集《凤凰涅槃》首发式上的致词 刘森民《人民音乐》 1992（2）

祝贺吕骥同志的作品专辑《凤凰涅槃》唱片出版发行——在唱片首发式上的致词 孙慎 《人民音乐》 1992（2）

祝贺吕骥同志作品唱片专辑首发式 李焕之 《人民音乐》 1992（2）

祝贺吕骥同志艺术之树常青 瞿维 《人民音乐》 1992（2）

吕骥唱片专辑《凤凰涅槃》在京首发简记　屈景明《人民音乐》　1992（2）

回顾与展望——从第三届北京合唱节谈起　严良堃　（徐冬采访整理）《人民音乐》　1992（2）

国际钢琴乐坛的盛会——第二十七届美国“李斯特音乐节”综述　魏煌　《人民音乐》　1992（2）

《中国音乐年鉴》第二届学术研讨会述要　薛艺兵　《人民音乐》　1992（3）

《中国民间歌曲集成》是文化史上的千秋大业　黄翔鹏　《人民音乐》　1992（4）

盼望　听歌　唱歌　周贵绵　《人民音乐》　1992（7）

让中国音乐剧之花灿烂开放　雷届洁琼　《人民音乐》　1992（7）

衷心祝贺　全力支持　高占祥　《人民音乐》　1992（7）

为着中国音乐剧事业的繁荣发展——在【中国音乐剧研究会】成立大会上的发言　邹德华　《人民音乐》　1992（7）

中国音乐剧研究会成立　丁乙　《人民音乐》　1992（7）

热烈祝贺贺绿汀同志音乐生活七十周年暨九十华诞　任英　《人民音乐》　1992（9）

《中国音乐年鉴》补编——《中国音乐年鉴》第三届学术研讨会叙录　韩鍾恩　《人民音乐》　1992（10）

“第二届刘天华学术研讨会”综述　本刊记者　徐冬　《人民音乐》　1992（10）

刘天华学术讨论会纪要　汪朴执笔　《中国音乐》　1992（4）

才华耀世纪　音韵沁民心——上海隆重庆祝贺绿汀音乐生涯七十周年暨九十华诞　邓瞳瞳　《音乐艺术》　1992（3）

上海音乐学院六十五周年感想　贺绿汀　《音乐艺术》　1992（3）

发扬优势　迎接挑战　江明惇　《音乐艺术》　1992（3）

一个老上音人心声　桑桐　《音乐艺术》　1992（3）

校庆感言　丁善德　《音乐艺术》　1992（3）

老音专二三事　谭抒真　《音乐艺术》　1992（3）

音院音专的悲欢离合　廖辅叔　《音乐艺术》　1992（3）

回忆与祝贺　江定仙　《音乐艺术》　1992（3）

校庆声中忆萧故校长友梅　陈洪　《音乐艺术》　1992（3）

喜迎校庆忆当年　洪潘　《音乐艺术》　1992（3）

李斯特音乐节开幕词　沈阳音乐学院院长秦咏诚　《乐府新声》　1992（1）

钢琴界的盛会——第27届“李斯特音乐节”活动记实　本刊记者

张富岩　特约记者　范元绩　《乐府新声》　1992（1）

我国当代音乐创作走向何处——“沈阳音乐学院1992年音乐理论研讨会”略记　凌瑞兰　《乐府新声》　1992（3）

辽宁音乐教师的摇篮——沈阳音乐学院师范系恢复建系10周年总结、表彰活动综述　陈秉义　《乐府新声》　1992（3）

“纪念刘天华研讨会”记略　本刊记者　张富岩　《乐府新声》　1992（4）

《交响》十周年纪念专页

我国音乐届领导同志、著名专家、学者题词　《交响》　1992（2）

我省党政领导题词　《交响》　1992（2）

兄弟院校学报、音乐刊物编辑同仁题词　《交响》　1992（2）

回顾与展望　本刊主编梁光　《交响》　1992（3）

耕云播雨桃李满园　陕西省音协主席贺艺　《交响》　1992（3）

关怀·鼓励·鞭策（贺电、贺信选登）　《交响》　1992（3）

《交响》十年笔谈　《交响》　1992（3）

《交响》十年　本刊名誉主编　刘恒之　《交响》　1992（4）

继承、借鉴与创新——“纪念民族音乐家刘天华逝世六十周年学术报告会、作品音乐会”评述　胡志平　《黄钟》　1992年（2）

中国戏曲音乐研讨会第二次年会论文专号

贺信、讲话

周巍峙同志贺信

何为同志代表中国戏曲音乐学会宣读的贺信

中国戏曲音乐研讨会第二次年会开幕词　湖北省文化厅厅长　徐春林　《黄钟》　1992（3）

在中国戏曲音乐研讨会第二次年会闭幕式上的讲话　湖北省文化厅副厅长　阮润学　《黄钟》　1992（3）

中国戏曲音乐研讨会第二次年会闭幕词　武汉音乐学院副院长　匡学飞　《黄钟》　1992（3）

一点回顾　一点汇报　高潮　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

忆南艺　吕奇　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

南艺您好　陈乃东　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

向母校汇报　张凤良　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

给母校的汇报书　完川昆　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

南艺，我人生的风帆从这里升起　张坚　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

中国戏曲音乐研讨会　宋运超

《音乐学术信息》　1992（1）

百家争鸣、共荣共进——中国南音第二届学术研讨会小记　无为　《音乐学术信息》　1992（1）

《中国音乐文物大系》编辑出版会议关于编撰体例讨论纪要　《中国音乐文物大系》总编辑部　《音乐学术信息》　1992（3）

弘扬民族音乐文化的一大壮举——《中国音乐文物大系》编辑出版会议在京举行　项阳　《音乐学术信息》　1992（3）

《中国音乐年鉴》第三届学术研讨会纪要　《音乐学术信息》　1992（4）

国际音乐学学会第十五届大会在马德里召开　金经言　《音乐学术信息》　1992（4）

国际计算机音乐会议即将召开　俞鹰编译　《音乐学术信息》　1992（4）

《中国乐律学史》课题组第三次年会暨审稿会综述　王庆沅　《音乐学术信息》　1992（5）

中国传统音乐学会第七次年会在京召开　苗晶　《音乐学术信息》　1992（5）

第三届阿萨菲耶夫音乐学优秀著作评选获奖著作及其作者简介　戴明瑜译　《音乐学术信息》　1992（5）

锦歌：福建与台湾之乡土情结——漳州锦歌学术研讨会评记　金森　《音乐学术信息》　1992（6）

巴罗克音乐研究的最新成就——第四届巴罗克音乐研讨会纪要　戴明瑜译　《音乐学术信息》　1992（6）

纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表50周年

为建设和发展有中国特色社会主义的音乐文化而奋进——纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表五十周年　任英雯　《人民音乐》　1992（5）

纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表五十周年　吕骥　《人民音乐》　1992（5）

理论、实践与治学方法——学习毛泽东文艺思想的一些回忆　李焕之　《人民音乐》　1992（5）

回顾、思考与展望——《在延安文艺座谈会上的讲话》发表五十周年有感　汪毓和　《人民音乐》　1992（5）

毛泽东的故乡人畅谈《讲话》发表五十周年座谈会　吕丁　《人民音乐》　1992（5）

沿着毛泽东文艺思想指引的方向前进——纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表五十周年　瞿维　《人民音乐》　1992（6）

杜鹃啼血黄土情——延安文艺座谈会前后　唐荣牧　《人民音乐》　1992（6）

纪念《讲话》发表五十周年　孙慎　《人民音乐》　1992（7）

中国音协举行座谈会纪念《讲话》发表五十周年　晓顶　《人民音乐》　1992（7）

沃土　源泉　甘甜——纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表五十周年　杨煜　《人民音乐》　1992（7）

坚定地走为人民服务、为社会主义服务的道路　李业道　《音乐研究》　1992（2）

学习《在延安文艺座谈会上的讲话》札记　李正忠　《音乐研究》　1992（2）

创作与生活　石夫　《音乐研究》　1992（2）

延安音乐的历史贡献　郑锦扬　《音乐研究》　1992（2）

聂耳性格特征中的批判精神　郭树群　《音乐研究》　1992（2）

西洋作曲技法在星海的救亡歌曲中的运用与衍变　王震亚　《音乐研究》　1992（2）

“讲话”的思想永放光辉——纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上讲话》发表50周年　秦永诚　《乐府新声》　1992（2）

重温《讲话》精神　坚决贯彻党的文艺方针　马惠文　《音乐探索》　1992（2）

试论邓小平对毛泽东文艺思想的新发展　李兴文　《音乐探索》　1992（3）

一支文艺劲旅战太行——怒吼剧团抗战初期在太行、吕梁的战斗经历　马惠文　《音乐探索》　1992（3）

沿着毛主席革命文艺路线前进　陆仲任　《星海音乐学院学报》　1992（2）

重新学习　很有必要　叶素　《星海音乐学院学报》　1992（2）

重读毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》　黄锦培　《星海音乐学院学报》　1992（2）

发展艺术教育的金色宝典　翟咏　《交响》　1992（2）

文化史视野中的延安革命文艺　《交响》　罗艺峰　1992（2）

毛泽东关于文艺工作对象的思想在新时期的现实意义　李西林　《交响》　1992（2）

根深叶茂　歌坛生辉　薛明　《交响》　1992（2）

新秧歌运动的历史作用及启迪　李宝杰　《交响》　1992（2）

重温毛主席《讲话》之启示　鲁日融　《交响》　1992（3）

纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表50周年　舒德平、陈国泉、汪申申、刘永平、朱汉申、王天向、周西坤、周世波、葛名扬　《黄

钟》　1992年（2）

纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表五十周年　本刊编辑部　《艺苑》（音乐版）　1992（3）

演出

博大境界中的民族神韵——二胡协奏曲《长城随想》演奏札记　闵惠芬　《中国音乐学》　1992（1）

《阳关三叠》唱法探微　邓宗舒　《中国音乐学》　1992（2）

一次令人难忘的音乐演出——青年演奏家田凝与卡曼·西亚拉的音乐会听后　汪毓和　《人民音乐》　1992（1）

诗在琴上吟——听钱汶小提琴演奏　丁善德　《人民音乐》　1992（1）

乐坛上的金达莱——听北京阿里郎爱乐乐团音乐会有感　李海珲　陈玉成　《人民音乐》　1992（1）

一股清风——第三届北京合唱节听后感　秦西炫　《人民音乐》　1992（2）

爱的赞歌——听二胡协奏曲《母亲》随感　乔建中　《人民音乐》　1992（5）

扬琴的艺术魅力与生命力——李玲玲扬琴独奏音乐会听后　项祖华　《人民音乐》　1992（5）

笛新　曲新　人新　王震亚　《人民音乐》　1992（6）

快乐天使——写在【李名方少年歌曲作品音乐会】举行之后　冯光钰　《人民音乐》　1992（6）

拓展高胡演奏教学的一个新天地——评黄日进师生高胡独奏音乐会　袁静芳　《人民音乐》　1992（8）

他从大庆走来——张贵生独唱音乐会听后　杜庆云　《人民音乐》　1992（9）

新的追求　新的高度——听张维良笛、箫独奏音乐会　蒋志超　《人民音乐》　1992（12）

刚柔之间见精神——听李光陆的笙演奏　吴文科　《中国音乐》　1992（3）

沁人心脾的作品　出神入化的演奏——简介单簧管独奏曲《四季掠影》　陈建华　《人民音乐》　1992（11）

光明之行——果俊明《刘天华十首二胡曲音乐会》听后　魏煌　《乐府新声》　1992（4）

评柯明琵琶独奏音乐会　成公亮　《艺苑》（音乐版）　1992（1）

纪念南艺建校80周年“南艺之光”演出音乐会花絮　吴正源　芮伦宝　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

其他

来自草原深处的绝响——内蒙青年合唱团小记　莫尔吉胡　《人民

音乐》　1992（2）

故乡人民的心声——玉溪地区老干部聂耳合唱团　李丽辉　《人民音乐》　1992（2）

我的根在军营——著名作曲家唐柯“红五月”走军营侧记　李桂圣　《人民音乐》　1992（4）

我国群众合唱艺术的发展　秋里　《人民音乐》　1992（5）

心儿的歌唱——介绍上海爱乐合唱团　孟波　《人民音乐》　1992（6）

“阳春白雪”万人合——赞上海电视台播出的《春雪》　柳村　《人民音乐》　1992（7）

钢城无处不飞歌——山东莱芜钢铁总厂群众性音乐活动侧记　梁笃民　《人民音乐》　1992（8）

在合唱艺术的海洋中追求　成秀兰　《人民音乐》　1992（9）

面向基层　服务人民——房县文工团走上山区剧团发展繁荣之路　陈少华　《人民音乐》　1992（9）

夏之秋与武汉合唱团　宁静　《中央音乐学院学报》　1992（3）

把我们的音乐会搞得更好更活　贾仁　《中国音乐》　1992（1）

中央电视台、辽宁电视台、沈阳音乐学院联合主办“黑龙杯”管弦乐作曲大赛章程　《乐府新声》　1992（3）

乐队与乐器

与中国弓弦乐器相关的几个问题的探讨　项阳　《中国音乐学》　1992（1）

安徽花鼓灯的锣鼓　谈守文　《中国音乐》　1992（2）

古老的民族乐器——笙　赵世间　《中国音乐》　1992（2）

西安鼓乐中的云锣家族　李石根　《中国音乐》　1992（3）

宋代拍板　赵为民　《中国音乐》　1992（3）

古琴弦轸的改革尝试　顾学智　《中国音乐》　1992（3）

交响乐队及其乐曲　肖人伍　《中国音乐》　1992（3）

扬琴双音竹研制与演奏　张学生　《乐府新声》　1992（3）

笙的保护与维修　王庆琛　《乐府新声》　1992（4）

五弦琵琶的柱制及其谱字配置　（澳）耐尔森　赵维平译　《音乐艺术》　1992（1）

胡琴类弓弦乐器说　项阳　《音乐艺术》　1992（1）

姚丙炎的古琴打谱　姚公白　《音乐艺术》　1992（1）

筑及相关乐器析辨　项阳　《音乐探索》　1992（3）

越剧三弦　丁献芝　《音乐学习与研究》　1992（1）

弓弦乐器在中国乐器史上的地位

项阳 《星海音乐学院学报》 1992（1）

略论琵琶 林石诚 《星海音乐学院学报》 1992（3）

民族乐器二胡的历史沿革与改革实践 李长春 《交响》 1992（2）

楚系乐器组合研究 李幼平 《黄钟》 1992（1）

谈谈二胡的弦 陈正生 《黄钟》 1992（2）

古代双簧管乐器 朱同编译 《艺苑》（音乐版） 1992（1）

中国音乐史

古代音乐史

“琵琶”之为名是外来词音译的考证 孟文涛 《中国音乐学》 1992（1）

工尺谱字和“五调朝元” 龚之钧 《中国音乐学》 1992（1）

杨朱学派的“为我”学说和音乐思想 李纯一 《中国音乐学》 1992（2）

概述十八世纪中国音乐在欧洲 陶亚兵 《中国音乐学》 1992（2）

自成体系的福建南音工尺谱 吴世忠 《中国音乐学》 1992（3）

《玉音法事》曲线谱源流初探 蒲亨强 蒲亨建 《中国音乐学》 1992（3）

聊斋俚语溯源 陈玉琛 《中国音乐学》 1992（3）

朱熹音乐思想论稿 郑锦扬 《中国音乐学》 1992（3）

证西皮女腔先于南腔 刘正维 《中国音乐学》 1992（4）

十九世纪及二十世纪初中国音乐在西方 陶亚兵 《中国音乐学》 1992（4）

试论蜀地音乐对宋初教坊乐之影响 赵为民 《音乐研究》 1992（1）

关于《五知斋琴谱》 谢孝苹 《音乐研究》 1992（1）

《五弦琴谱》研究 关也维 《音乐研究》 1992（2）

日本筚篥指孔谱起源说之质疑并新探工尺谱谱字之起源 左继承 《音乐研究》 1992（2）

宋尹学派音乐思想及其渊源初探 李纯一 《音乐研究》 1992（2）

清代蒙古乐曲简论 乌兰杰 《音乐研究》 1992（2）

音乐物化遗存的考古研究——《陕西出土音乐文物》读后随笔 修林海 《音乐研究》 1992（2）

古谱整理研究的新收获——《九宫大成南北词宫谱选择》出版有感 浮山 《音乐研究》 1992（2）

陈旸《乐书》成书年代考 苗建华 《音乐研究》 1992（3）

唐五代敦煌乐谱新解译 席臻贯

《音乐研究》 1992（4）

唐代西方音乐流传中国史事考 陶亚兵 《音乐研究》 1992（4）

音乐物化遗存的考古研究——《陕西出土音乐文物》读后随笔 修海林 《音乐研究》 1992（2）

古谱整理研究的新收获——《九宫大成南北词宫谱选择》出版有感 浮山 《音乐研究》 1992（2）

对古代中印音乐文化交流中某些问题的探讨（上、下） 金文达 《中央音乐学院学报》 1992（3-4）

十三弦筝之由来 汤咪扫 《中国音乐》 1992（1）

索法谱的兴衰 武义杰 《中国音乐》 1992（3）

王露与《玉鹤轩琴学摘要》 杨和平 《中国音乐》 1992（3）

元音和辅音不等于声母和韵母 刘式 《中国音乐》 1992（3）

释龙江与筹 朱国龙 《中国音乐》 1992（3）

大音并非无声 李槐子 《中国音乐》 1992（3）

再谈乌田图音道的记谱问题 冯光钰 《中国音乐》 1992（3）

傩文化与音乐起源管见 邓光华 《中国音乐》 1992（3）

论敦煌乐谱中的T符号 庄永平 《音乐艺术》 1992（1）

刘半农的清宫古乐器测音研究与中国音乐考古 王子初 《音乐艺术》 1992（1）

辽宁唢呐传统调名考释 杨久盛 《乐府新声》 1992（3）

王建墓浮雕乐器研究 李成渝 《音乐探索》 1992（4）

《竹枝曲》寻踪 肖常纬 《音乐探索》 1992（4）

宋·姜白石艺术歌曲探析 麻丽冰 《音乐学习与研究》 1992（1）

论敦煌乐谱中的“小谱字” 庄永平 《星海音乐学院学报》 1992（1）

乐曲考古学的新发展——读饶宗颐、陈应时敦煌谱原件之论文 王德埙 《星海音乐学院学报》 1992（2）

蔡元定《燕乐》析（上） 吕冰 《交响》 1992（1）

从苏藏敦煌说唱文本说起 席臻贯 《交响》 1992（1）

中国远古时期音乐史的传说——《吕氏春秋·古乐》译注 赵举生 《交响》 1992（1）

续论琴公编钟的音阶与组合 方建军 《交响》 1992（3）

陕西古代音乐文化的考古学观察 方建军 《交响》 1992（4）

唐代酒令歌舞曲的奇拍型机制及其历史价值——（上）从《敦煌舞谱》看唐代音乐的节拍体制 何昌林 《交响》 1992（4）

西部音乐的传承、创造与前景　张大龙　《交响》　1992（4）

中国音乐史的起源与早期面貌　郑锦扬　《黄钟》　1992（1）

春秋战国时代的几种："非乐"思想　石应宽　《黄钟》　1992（1）

湖北出土先秦乐器的有关线索　方建军　《黄钟》　1992（1）

邹衍学派神秘主义音乐思想试探　李纯一　《黄钟》　1992年（2）

隐逸之风与魏晋南北朝琴人　田可文　《黄钟》　1992年（2）

"啸"释　夏滟洲　《黄钟》　1992（4）

我国弦乐器源流探流　周武彦　《艺苑》　1992（3）

近现代音乐史

中国现代音乐史研究与唯物史观　冯光钰　《人民音乐》　1992（1）

从人的音乐活动出发考察音乐史——在《中国现代音乐史座谈会》上的发言　修海林　《人民音乐》　1992（1）

以马克思主义为指导研究中国现代音乐史——中国现代音乐史座谈会在重庆闭幕　晓顶　《人民音乐》　1992（1）

认真研究历史经验　推动音乐事业发展——中国现代音乐史座谈会综述　吕丁　《人民音乐》　1992（2）

现代中国的音乐道路问题——在中国现代音乐史座谈会上的发言　李业道　《人民音乐》　1992（2）

首届【回族音乐文化研讨及论文评奖】综述　本刊记者　青云　《人民音乐》　1992（3）

马思聪在中国近现代新音乐文化发展中的地位　汪毓和　《人民音乐》　1992（12）

《黄河大合唱》在国统区的演出　杨定抒　《人民音乐》　1992（12）

学堂乐歌是怎样旧曲翻新的　钱仁康　《音乐艺术》　1992（1）

不顾一切　为党努力——冼星海的苏联之行（上、下）　秦启明　《交响》　1992（3-4）

在中国现代音乐史研讨会上的发言：历史就是历史　赵沨　《音乐研究》　1992（1）

"山歌社"成立的前前后后　谢功成　《音乐研究》　1992（1）

认真研究历史经验　推动音乐事业发展　晓顶　《音乐研究》　1992（1）

抗战时期重庆抗战歌咏活动初论——兼及抗战歌咏的几个文化特征　李方元　《音乐研究》　1992（3）

《新诗歌集》——"五四"以来第一部融会中西音乐艺术的歌集　钱仁康　《音乐研究》　1992（3）

贝多芬在中国　廖辅叔　《音乐研

究》 1992（3）

从历史看天津音乐文化的主要特点 陈嘉瑞 《音乐学习与研究》 1992（1）

“新音乐”，一个全新的概念——现代主义音乐1949年以前在中国的传播 李诗原 《黄钟》 1992（2）

从调性到无调性——现代主义音乐技法1949年以前在中国音乐创作中的运用 李诗原 《黄钟》 1992（4）

音乐家

张国平的艺术追求 艾南 《人民音乐》 1992（2）

悼张沛 向异 《人民音乐》 1992（3）

歌曲是他的纪念碑——告别舒模同志 梁茂春 《人民音乐》 1992（4）

闪耀在王光祈著述中的唯物辩证法思想 周旭光 《人民音乐》 1992（4）

奉献的一生——怀念我的母亲萧淑娴 萧曼 《人民音乐》 1992（5）

怀念我国音乐界的前辈萧淑娴先生 段平泰 《人民音乐》 1992（5）

重读劫夫的一封信 党永庵 《人民音乐》 1992（6）

她随着【梦幻】而去——记中央音乐学院副教授周士愫 陈远 《人民音乐》 1992（7）

沈先生指导我学习中国音乐史——记沈知白教授 夏野 《人民音乐》 1992（8）

回到人民的怀抱——记巴桑顿珠 毛继增 《人民音乐》 1992（8）

深入开展马思聪研究——纪念马思聪先生八十寿辰 吴祖强 《人民音乐》 1992（9）

大才未展 懿范长存——哀悼姚锦新教授 廖辅叔 《人民音乐》 1992（11）

忆父亲刘天华 刘育和 《人民音乐》 1992（10）

采取本国精粹 容纳外国潮流——刘天华的艺术道路 冯光钰 《人民音乐》 1992（10）

人有大志在 何处不翻飞——记著名作曲家施咏康教授 蔡松琦 《人民音乐》 1992（12）

访廖辅叔教授 本刊记者《音乐研究》 1992（1）

“五四”精神和赵元任的音乐 李业道 《音乐研究》 1992（3）

纪念王光祈先生百年诞辰 吕骥 《音乐研究》 1992（4）

刘天华作品的时代精神 袁静芳 《音乐研究》 1992（4）

从刘天华的创作中获得的启示 罗愿 《音乐研究》

沉痛悼念萧淑娴先生 《中央音乐

学院学报》　1992（1）

丁善德钢琴独奏曲的风格特征及创作成就　魏廷格　《中央音乐学院学报》　1992（1）

梅柏器其人　廖辅叔　《中央音乐学院学报》　1992（1）

苏曼殊的“音乐因缘”　廖辅叔　《中央音乐学院学报》　1992（2）

赵元任歌曲创作中的写作技法　王震亚　《中央音乐学院学报》　1992（2）

我的音乐观　屈文中　《中央音乐学院学报》　1992（2）

沉痛悼念章彦先生　《中央音乐学院学报》　1992（2）

纪念章彦先生　杨宝智　《中央音乐学院学报》　1992（3）

悼老校友李献敏　廖辅叔　《中央音乐学院学报》　1992（3）

沉痛悼念姚锦新教授　《中央音乐学院学报》　1992（3）

江文也与中国大陆作曲界（上、下）　苏夏　《中央音乐学院学报》　1992（3-4）

台北“江文也研讨会”述评　梁茂春　《中央音乐学院学报》　1992（4）

我国现代音乐学的奠基人王光祈　冯文慈　俞玉滋　《中央音乐学院学报》　1992（4）

蒋风之先生与二胡名曲《汉宫秋月》——谈“蒋派”演奏风格　蒋青　《中国音乐》　1992（3）

阳羡艺术家师录——为二胡大师蒋风之八十四诞辰而作　何昌林　《中国音乐》　1992（3）

燃犀者的执着　王耀华　《中国音乐》　1992（4）

“巧嘴阿炳”的说唱轶事　王霖　《中国音乐》　1992（4）

丁善德中青年时期的钢琴音乐　苏夏　《音乐艺术》　1992（1）

黄自作品研究　王震亚　《音乐艺术》　1992（3）

悼念萧淑娴大姐　廖辅叔　《音乐艺术》　1992（2）

悼黄龙骧　黄晓同　《音乐艺术》　1992（2）

缅怀沈知白教授　陈铭志　《音乐艺术》　1992（3）

意笃言真情殷殷——记张隽伟教授的最后一次谈话　王勇　《音乐艺术》　1992（3）

音乐学府中教授客家筝的第一人——纪念当代客家筝代表罗九香大师九十诞辰　陈安华　《星海音乐学院学报》　1992（1）

琴艺精湛　桃李芬芳——记著名高胡演奏家甘尚是　余德育　《星海音乐学院学报》　1992（1）

辛勤耕耘三十年，丰硕成果献人民——陈照华从教三十年师生音乐会有感　罗小平　廖宛荷　《星海音乐学院学报》　1992（1）

把心中的激情化作音乐——记施光南同志关于音乐创作的一次谈话

韩建邠　张前　《乐府新声》　1992（2）

川派琴家顾梅羹——纪念顾梅羹先生逝世二周年　朱默涵　《乐府新声》　1992（4）

试论刘天华先生的艺术观　唐毓斌　《乐府新声》　1992（4）

刘天华的家世对其艺术道路的影响——在“第二届刘天华学术研讨会”上的发言　刘育辉　《乐府新声》　1992（4）

纪念王光祈先生百年诞辰　吕骥　《音乐探索》　1992（4）

王光祈的中西音乐文化观　冯光钰　《音乐探索》　1992（4）

纪念真诚爱国、刻苦治学的王光祈先生——在王光祈先生百年诞辰纪念会上的讲话　李忠勇　《音乐探索》　1992（4）

从王光祈论戏曲音乐谈到他的美学观　茅原　《音乐探索》　1992（4）

忆邹鲁同志　刘文晋　《音乐探索》　1992（4）

痛惜的追忆　瞿维　《音乐探索》　1992（4）

作曲家邹鲁在新疆　黄虎威　《音乐探索》　1992（4）

真善美的追求——忆邹鲁老师生前教学二三事　毛青南　《音乐探索》　1992（4）

无尽奇珍供世眼　一轮圆月耀天心——李叔同—弘一法师生平思想暨出家因缘析（一）　戴嘉枋　《音乐学习与研究》　1992（1）

黎锦晖儿童歌舞音乐的艺术经验——纪念黎锦晖先生诞生100周年　孙继南　《星海音乐学院学报》　1992（3）

立本·借鉴·开拓——纪念民族音乐先驱刘天华　王平　《交响》　1992（1）

刘天华继承发展民族音乐的历史贡献及其现实意义　鲁日融　《交响》　1992（4）

继往开来，开创民族音乐改革的新局面——纪念刘天华逝世60周年　王佐世　《交响》　1992（4）

开拓创新的典范——学习、纪念刘天华　李长春　《交响》　1992（4）

杰出的“西安古乐”演奏家安来绪先生　武文斌　《交响》　1992（4）

观千剑而后识器　操千曲而后知音——纪念刘天华先生六十周年忌辰　李坚雄　《黄钟》　1992（4）

革故鼎新　一代宗师——刘天华先生在琵琶艺术上的贡献　周兼　《黄钟》　1992（4）

刘天华——民族音乐的开拓者　卢国元　《黄钟》　1992（4）

他山之石　可以攻玉——刘天华作品曲式特点与建国后民乐创作之比较　陈国权　《黄钟》　1992

(4)

胡琴曲中的新文人音乐——刘天华二胡曲审美特色初探　胡志平　《黄钟》　1992（4）

梅庵派古琴家刘景韶　刘善教　《艺苑》（音乐版）　1992（1）

歌唱家的成才之路　顾欣　顾雪珍整理　《艺苑》（音乐版）　1992（1）

执着追求只为情——记扎根基层的金冬景　骆崇武　《艺苑》（音乐版）　1992（1）

近代琴坛领袖查阜西　许健　《艺苑》（音乐版）　1992（2）

洞天竹海中的乐波——民族音乐家宗震名　范玲珍　《艺苑》（音乐版）　1992（2）

儿童歌曲作曲家潘振声　王泓　《艺苑》（音乐版）　1992（2）

民族音乐沃土开出的鲜艳之花——记作曲家吕冰　易人　《艺苑》（音乐版）　1992（3）

脚印踏遍大地　歌声传遍祖国——记作曲家朱南溪　徐明　易人　《艺苑》（音乐版）　1992（3）

流动的建筑　音画的导演——记指挥家石中光教授　叶子　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

一往无前　壮心不已——记二胡教育家马友德教授　戈弘　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

我走过的路　乔伦　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

客席教授简介　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

耕耘在蓝色五线谱上——我所认识的作曲家孙绰　马金星　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

技术全面　富有魅力——记二胡演奏家朱昌耀　易人　金东景　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

匈牙利“社会主义文化勋章”获得者——记民族音乐家杜亚雄　冀音　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

殷殷深情　终身难忘——怀念敬爱的柯茄和先生　黄纯娟　武立强　刘志霞　邱学珍　顾雪珍　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

陕北民歌手王向荣访问记　张佩吉　《音乐学术信息》　1992（5）

中国传统音乐

琵琶音乐与其社会背景　吴犇　《中国音乐学》　1992（2）

“多声”的概念与中国传统“多声”　杨善武　《中国音乐学》　1992（2）

舞阳贾湖骨笛的音孔设计与宫调特点　童忠良　《中国音乐学》　1992（3）

扬州筝会启示录　李世斌　《人民音乐》　1992（1）

古筝艺术的研究和创新　冯光钰　《人民音乐》　1992（3）

“超越”意味着全盘否定——评《民族与超越》　廖家骅　《人民音

乐》 1992（8）

回顾与反思 李培庚 肖云莉 《人民音乐》 1992（8）

高原风 黄河情——贺《中国民族集成·山西卷》出版 乔建中 《人民音乐》 1992（9）

关于中国音阶问题 李凌 《人民音乐》 1992（9）

中国音乐民俗学的对象、观念与方法 罗艺峰 《人民音乐》 1992（11）

民族音乐学中国学派之形成及其特色——清商乐研讨会记略 魏柳塘 《人民音乐》 1992（11）

时代在召唤古筝界的刘天华——东方古筝研讨会综述 晶易 《人民音乐》 1992（11）

横向变唱与多声部民歌中的变奏曲体 樊祖荫 《音乐研究》 1992（1）

音韵美——中国传统音乐的精华 栾桂娟 《音乐研究》 1992（1）

中国古筝流派——兼评《潮州古筝流派的介绍》一文 苏巧筝 《音乐研究》 1992（3）

乐种学导言 袁静芳 《中央音乐学院学报》 1992（1）

论变唱——中国多声部民歌创作方法研究 樊祖荫 《中央音乐学院学报》 1992（2）

民族音乐结构小引 李吉提 《中央音乐学院学报》 1992（3）

多声部民歌的采录、记谱与分类方法 樊祖荫 《中国音乐》 1992（1）

二人台音乐与我国北方民歌 陈进德 《音乐艺术》 1992（2）

广东八排瑶各村寨民歌基本音调的异同 费师逊 《星海音乐学院学报》 1992（2）

民歌与意识形态关系初探——导论 （美）苏独玉 《中国音乐》 1992（1）

民族曲调中的“润腔”结构 席强 《中国音乐》 1992（1）

川扬琴流派 徐平心 《中国音乐》 1992（1）

关于民歌的继承与发展问题 庄壮 《中国音乐》 1992（3）

吴越文化的宝贵音乐遗产——嘉善田歌 金梅 《中国音乐》 1992（3）

东北吹鼓音乐“坐棚吹” 冯永兴 《中国音乐》 1992（3）

谈高腔山歌的高 王明 《中国音乐》 1992（3）

中国传统音乐研究方法的变化趋势 冯光钰 《中国音乐》 1992（4）

“对箫”情思 李继昌 《中国音乐》 1992（4）

襄樊历史上交通及商业对戏曲的影响 姚艺君 《中国音乐》 1992（4）

调式与润腔 席强 《中国音乐》

1992（4）

民族调式的分类 沈一鸣 《中国音乐》 1992（4）

民族管弦乐的创作与发展 康建东 《中国音乐》 1992（4）

唐代的筝、筝谱和筝曲 金建民 《乐府新声》 1992（1）

苏祇婆与龟兹乐 黎蔷 《乐府新声》 1992（2）

发扬传统筝乐的基本理论（演讲词） 陈雷士 《乐府新声》 1992（4）

说筝 高德祥 吕殿生 《乐府新声》 1992（3）

中国保存传统音乐的重要措施——兼述中国民族音乐集成的编辑方法 冯光钰 《音乐探索》 1992（1）

我国传统音乐中的复调性特征初探 马惠文 《音乐探索》 1992（1）

民间歌谣传统的自然轨迹 黎爱蓉 《音乐探索》 1992（1）

蜀派《流水》之形神系统暨美感心理研究 谭茗 《音乐探索》 1992（2）

贵州祭祀芦笙之考察与研究 王德埙 《音乐探索》 1992（2）

对民歌歌种与民歌分类的思考 匡天齐 《音乐探索》 1992（4）

论中国民间锣鼓与十二音体系的同构现象 钱兆熹 《音乐学习与研究》 1992（1）

潮州弦诗乐的套曲结构形式 陈天国 《星海音乐学院学报》 1992（1）

泉潮叙亲——兼谈潮州弦诗乐与南音丝竹的一些联系 陈威 《星海音乐学院学报》 1992（1）

福建南音文化区布局及形成原因述略 孙星群 《星海音乐学院学报》 1992（2）

潮州细乐产生的文化历史背景 陈威 《星海音乐学院学报》 1992（2）

潮州细乐 陈天国 《星海音乐学院学报》 1992（2）

客家山歌的社会内涵和价值 温萍 《星海音乐学院学报》 1992（3）

潮阳笛套古乐谈源 陈威 《星海音乐学院学报》 1992（3）

潮乐“劲套”、“软套”考 陈天国 《星海音乐学院学报》 1992（3）

南词与北词——西安鼓乐体裁小议之一 李石根 《交响》 1992（1）

陕西丝竹乐——陕西传统器乐概观之三 李世斌 《交响》 1992（2）

浅谈跳丧鼓与楚文化的关系 田从海 《黄钟》 1992（1）

楚地乐舞与信仰习俗探微 孙桂庆 《黄钟》 1992（1）

浅谈潮州筝乐 魏军 《交响》 1992（4）

戏曲与说唱

戏曲音乐改革的新成果——喜看“全国戏曲现代戏观摩演出” 戈弘 《人民音乐》 1992（5）

《戏曲音乐研究丛书》简介 黄礼仪 《音乐研究》 1992（2）

《中国民间歌曲集成》总序 吕骥 《音乐研究》 1992（3）

《中国曲艺音乐集成》总序 孙慎 《音乐研究》 1992（3）

《中国戏曲音乐集成》序 周巍峙 《音乐研究》 1992（4）

中国曲艺音乐研究的几个基础理论问题 冯光钰 《音乐研究》 1992（4）

戏曲音乐改革与戏曲音乐程式化现象 钱茸 《中央音乐学院学报》 1992（1）

有关“曲艺音乐”的基本概念 刘振南遗作 《中国音乐》 1992（2）

昆曲节拍形式的继承和发展 陆放 《中国音乐》 1992（2）

京韵大鼓少白派的形成与研究 宋青 《中国音乐》 1992（2）

京剧二黄腔腔句的基本句型与变格句型 董维松 《中国音乐》 1992（2）

润腔与记谱的关系 席强 《中国音乐》 1992（2）

《梅兰芳歌曲谱》序言辑刊 李石曾 刘半农 齐如山 梅兰芳 刘天华 《中国音乐》 1992（2）

《游园》（皂罗袍 好姐姐） 梅兰芳唱 刘天华记 《中国音乐》 1992（2）

近期戏曲音乐论文索引 丽瑚 《中国音乐》 1992（2）

论“框格在曲 色泽在唱” 薛良 《中国音乐》 1992（3）

刘天华《梅兰芳歌曲谱》述评 俞玉兹 《中国音乐》 1992（3）

有关胡茄的几个问题 （蒙族）阿尔丁夫 《中国音乐》 1992（3）

从评剧男腔发展看戏曲音乐改革 宋青 《中国音乐》 1992（3）

敦煌变文与后世曲艺戏曲关系 席臻贯 《中国音乐》 1992（3）

论戏曲音乐文化的整体性 杨红 《中国音乐》 1992（4）

宋代曲子兴衰思辨 宋敬修 《中国音乐》 1992（4）

铜器调是越调剧种的另一支声腔 魏天葆 《中国音乐》 1992（4）

论曲艺音乐推陈出新之腔句解放——四川扬琴《秋江》析 宋运超 《音乐探索》 1992（4）

从王光祈论戏曲音乐谈到他的美学观 茅原 《音乐探索》 1992（4）

戏曲音乐二题 肖鉴铮 《交响》 1992（1）

戏曲音乐发展的渐变性 阎可行 《交响》 1992（2）

中国戏曲音乐研讨会第二次年会综述 刘正维 《黄钟》 1992（3）

从中国传统文化的整体中看戏曲音乐——大会演讲 董维松 《黄钟》 1992（3）

戏曲创腔手法概况 石生潮 《黄钟》 1992（3）

泛剧种作曲技法五摘 刘正维 《黄钟》 1992（3）

论变化结构是戏曲作曲家重要技法 安禄兴、安啸梅 《黄钟》 1992（3）

简论戏曲唱腔的创作传统 饶兴华 《黄钟》 1992（3）

试谈戏曲音乐塑造人物形象 左一民 《黄钟》 1992（3）

戏曲音乐的表现因素与逻辑因素——关于全剧音乐材料构成规律的探讨 蔡际洲 《黄钟》 1992（3）

刚柔相推 “穷”、“变”、“通” 宋运超 《黄钟》 1992（3）

论词情与曲情的形、义同构关系 蒲亨强 《黄钟》 1992（3）

以诗歌为基础的声腔发展原则——传统曲法初探 钟洁明 彭才田 《黄钟》 1992（3）

戏曲音乐中的重复手法 李大庆 《黄钟》 1992（3）

谈戏曲音乐的个性创作 谭柳生 《黄钟》 1992（3）

戏曲音乐发展趋势简析 赵复泉 《黄钟》 1992（3）

论“内五调”、“外八调”的技法 贾古 《黄钟》 1992（3）

略论旋宫转调在戏曲唱腔中的运用 启祥 《黄钟》 1992（3）

论戏曲与歌剧音乐性格化手法 徐霞 《黄钟》 1992（3）

戏曲音乐与歌剧音乐的跨文化比较 管建华 《黄钟》 1992（3）

从戏曲音乐“以腔传戏、以腔聚众”的特点谈起——兼对过去音乐改革的反思 谭兆龙 《黄钟》 1992（3）

浅谈戏曲音乐程式化与程式化概念及其本体 钱茸 《黄钟》 1992（3）

引进·融合·贯穿 杨卫民 《黄钟》 1992（3）

戏曲音乐创作也应做到“这个” 姚艺君 《黄钟》 1992（3）

板式音乐漫谈 郭立荣 《黄钟》 1992（3）

汉剧《宇宙锋》反二黄大过门的形态研究 董维松 《黄钟》 1992（3）

谈字与腔的关系 李金钊 《黄钟》 1992（3）

尊重传统推进戏曲音乐改革 黄源淮 《黄钟》 1992（3）

一次有益的尝试与探索——浅析《林冲夜奔》一剧的音乐改编 邱子端 《黄钟》 1992（3）

汉剧西皮旦腔变革实例 潘敬萱

《黄钟》 1992（3）

调整单一结构，建立多元格局 方光诚 《黄钟》 1992（3）

关于楚剧《虎将军》的音乐创作 饶平想 李世叶 《黄钟》 1992（3）

京剧新编剧目唱腔旋律创作技法研究 傅彦滨 《黄钟》 1992（3）

京剧丑行独特唱腔创作之探索 谢鲁 彭友和 《黄钟》 1992（3）

试谈京剧器乐曲牌与器乐曲的创作技法 马玉玺 《黄钟》 1992（3）

略探小三度音程在京剧唱腔中的妙用 梁秀成 《黄钟》 1992（3）

论西皮旦腔的母体性质——兼谈京剧西皮生旦分腔新法 段启涛 《黄钟》 1992（3）

论京剧《三堂会审》唱腔的核心音调及整体结构 孙凡 《黄钟》 1992（3）

谈豫剧慢板的创新 耿玉卿 《黄钟》 1992（3）

豫剧《朝阳沟》唱腔的创新 钱国桢 《黄钟》 1992（3）

谈秦腔音乐的作曲技法——地方语言及四声的变调与唱腔旋律的关系（之一） 许德宝 《黄钟》 1992（3）

秦腔《女魂》音乐创作随感 李敏军 《黄钟》 1992（3）

晋剧创腔技法管窥 张林雨 《黄钟》 1992（3）

河北梆子唱腔创作 常维敬 《黄钟》 1992（3）

论两类不同音乐特征的梆子腔 张艺杰 《黄钟》 1992（3）

川剧高腔曲牌的“摘句组合” 蒋立芳 《黄钟》 1992（3）

先定腔，后作曲 翟乔松 《黄钟》 1992（3）

花鼓戏传统唱腔手法及其集成与发展 胡建国 《黄钟》 1992（3）

花鼓戏传统音乐布局手法的借鉴作用——《商林升天》音乐剖析 曾渗泉 《黄钟》 1992（3）

论当代戏曲音乐塑造人物形象的任务及其表现手法 刘可风 《黄钟》 1992（3）

湖北荆州花鼓戏唱腔结构形态剖析 胡曼 《黄钟》 1992（3）

试论荆州花鼓戏传统声腔的起板技法 董宏志 《黄钟》 1992（3）

不成技法的“法” 杨礼福 《黄钟》 1992（3）

以评剧之本保评剧之新 黄平 《黄钟》 1992（3）

戏曲作曲四法——以评剧音乐创作为例 姜宝海 《黄钟》 1992（3）

一个戏曲音乐创作的新尝试——吕

剧《金嫂》音乐创作 袁明 《黄钟》 1992（3）

试谈吉剧《情深》的音乐创作 马中和 《黄钟》 1992（3）

论吉剧音乐的发展走向 先程 于国忠 《黄钟》 1992（3）

拉场戏唱腔音乐的发展走向 张继昂 《黄钟》 1992（3）

论主题的设置与贯穿在戏曲音乐中的应用 赵抱衡 《黄钟》 1992（3）

论戏曲主题音乐的创作 夏泽安 《黄钟》 1992（3）

谈戏曲音乐主题及其发展手法 胡建安 《黄钟》 1992（3）

论当代戏曲中的序曲音乐及其写作 陈汝陶 《黄钟》 1992（3）

从打击乐谈戏曲音乐创作 鲁华 《黄钟》 1992（3）

戏曲打击乐的基本配置结构 程道法 《黄钟》 1992（3）

戏曲电声乐队编配初探 刘良谦 《黄钟》 1992（3）

“采茶戏腔系”质疑——评《戏曲音乐史概述》相关内容 周洪雷 《黄钟》 1992（4）

少数民族音乐

羌族多声部民歌种类及其音乐特征 樊祖荫 《中国音乐学》1992（1）

探求少数民族民间音乐的继承发展之路——从第三届中国艺术节《云南民族民间歌舞》的音乐设计谈起 钱康宁 《人民音乐》 1992（6）

关于维吾尔木卡姆 赛福鼎·艾则孜 《音乐研究》 1992（3）

木卡姆——令人心驰神往的艺术 赛福鼎·艾则孜 《音乐研究》 1992（4）

四川白马藏族民歌的文化学研究 何晓兵 《音乐研究》 1992（3）

侗族歌唱习俗与多声部民歌 田联韬 《中国音乐学院学报》 1992（3）

回族音乐文化研究的几个问题 冯光钰 《中国音乐》 1992（1）

乌兹别克木卡姆中一首歌的语言、音乐及语文结构 （美）内森·赖特 《中国音乐》 1992（1）

哈尼族传统民歌类别谚语 （哈尼族）白学光 《中国音乐》 1992（1）

畲族民歌的宫音运用和曲调结构 丁献艺 《中国音乐》 1992（1）

贵州传统芦笙音乐研究的社会视角 杨方刚 《中国音乐》 1992（1）

蒙古族民歌“潮尔音道”窥探 布贺朝鲁 李文真 《中国音乐》 1992（1）

凉山彝族民歌与社会生活、民俗之关系 曾令士 《中国音乐》

1992（1）

凉山彝族民间乐器 凉音 《中国音乐》 1992（1）

凉山彝族婚礼歌及其特点 李明珍 《中国音乐》 1992（1）

凉山彝族民歌的表现方式及审美特征 （彝族）骆木格 《中国音乐》 1992（1）

回族民间歌曲与伊斯兰教 刘金明 《中国音乐》 1992（2）

西藏民间音乐——谐音 （藏族）格曲 《中国音乐》 1992（3）

彝族传统音乐思维探幽 曾令士 《音乐探索》 1992（3）

侗族玩山与“玩山歌” 张中笑 《音乐探索》 1992（3）

维吾尔民歌的音阶体系及其设想——维吾尔民间音乐研究之四 朱培元 《交响》 1992（3）

我们的《格萨尔》研究现状与建议 （藏）扎西达杰 《音乐学术信息》 1992（2）

宗教音乐

唐代的道曲和道调 王小盾 《中国音乐学》 1992（2）

从《金瓶梅》看明代佛教音乐 田青 《中国音乐学》 1992（2）

蒙古萨满教歌舞概述 乌兰杰 《中国音乐学》 1992（3）

萨满教与满洲跳神音乐的形成及其流变 刘桂腾 《音乐研究》 1992（3）

佛教音乐的传人及其对中国音乐的影响 金文达 《中国音乐学院学报》 1992（1）

释道乐“步虚” 刘红 《中国音乐》 1992（1）

亚洲佛教音乐概说 （日）岸边成雄 泽田笃子 徐元勇译 《中国音乐》 1992（1）

新疆维吾尔族宗教音乐 沙金 《中国音乐》 1992（1）

“潮尔音道”的宗教氛围探微 赵基九 桥元 《中国音乐》 1992（1）

川西道教音乐与地方音乐的关系 甘绍成 《音乐探索》 1992（3）

道教音乐与佛教音乐的比较研究（上、下） 尼树仁 《音乐探索》 1992（1-2）

论民间多神教傩堂孕育世俗阳鼓戏琴腔 宋运超 《星海音乐学院学报》 1992（2）

武当山道教科仪音乐的曲体结构及风格 蒲亨强 《音乐艺术》 1992（3）

音乐技法

创作理论

谈通俗音乐的和声运用 孙川 《人民音乐》 1992（3）

二十世纪和声的共同逻辑原理与分析方法——尤·霍洛波夫的理论与方法 刘康华 《中央音乐学

院学报》 1992（1）

曲式结构发展与演化中的再现手段（上、下） 杨儒怀 《中央音乐学院学报》 1992（1-2）

模糊结构功能的曲式意义 陈丹布 《中央音乐学院学报》 1992（1）

二十世纪复调音乐导论（上、下） 于苏贤 《中央音乐学院学报》 1992（3-4）

音乐语言陈述结构的理论与实践（上） 杨儒怀 《中央音乐学院学报》 1992（4）

西方音乐中和声的应用、理论与教学的发展概述（一、二、三） 桑桐 《音乐艺术》 1992（1.2.3）

旋律的句法与旋幅 赵晓生 《星海音乐学院学报》 1992（3）

鉴往可以昭来——正确认识西方现代作曲技法 薛金炎 《乐府新声》 1992（4）

普洛科菲耶夫早期创作中的兼融风格——以作品22号为例 彭志敏 《音乐探索》 1992（1）

十二音和声写作基本要点（现代实用作曲技法之三） 杨路 《音乐探索》 1992（2）

十二平均律音程协和感实验研究 周世斌 《音乐探索》 1992（4）

作曲教学三原则——《传统作曲技法》绪论 赵晓生 《乐府新声》 1992（2）

谈谈常见的几种音乐喜剧性手法 张大龙 《交响》 1992（2）

关于调式的构成（上、下） 赵晓生 《交响》 1992（3-4）

动机和它的结构生成力量——音乐分析笔记 鼓志敏 《黄钟》 1992（1）

五声序列初探 周雨《黄钟》 1992（2）

论“主要音程模式”的多层控制——“主要音程模式”散扩技法之一 唐志雄 《黄钟》 1992（4）

为旋律配置色彩性和声序列的方法（上、下） 华翠康 《艺苑》（音乐版） 1992（2-3）

表演艺术与技术（器乐）

孙良的四胡艺术 毛继增 《音乐研究》 1992（1）

性格刚毅 风度文雅——谈青年古筝演奏家王蔚的古筝演奏 赵佳梓 《人民音乐》

怎样演奏巴赫？ 张前译 《人民音乐》 1992（2）

孙良与蒙古四胡——庆祝孙良音乐生涯70周年 柯沁夫 《人民音乐》 1992（12）

檀龙新声——86型高音三弦简介 肖剑声 《人民音乐》 1992（12）

钢琴重量弹奏法浅议 陈云仙 《中央音乐学院学报》 1992（1）

朴实无华方为美——对民乐表演中的一些问题的看法 王甫建 《中央音乐学院学报》 1992（3）

琵琶流派例析 林石城 《中央音乐学院学报》 1992（3）

美学观念的反省——刘德海谈民乐表演 方季年 《中央音乐学院学报》 1992（3）

小提琴发音问题探讨 黄小韶 《中央音乐学院学报》 1992（3）

演奏好中国小提琴曲所需的补充技术训练 杨宝智 《中央音乐学院学报》 1992（4）

乐队节奏合作训练的若干方法 俞峰 《中央音乐学院学报》 1992（4）

二胡演奏中的换把 陈英敏 《中国音乐》 1992（3）

中国二胡的特色 钱志和 《中国音乐》 1992（4）

吹奏笛、箫呼吸的理论及其实践 张维良 《中国音乐》 1992（4）

谈演奏技法对民族器乐风格之影响 刘红 《中国音乐》 1992（4）

论音乐演奏（上、下） 布·瓦尔特 黄晓同译 《音乐艺术》 1992（2-3）

江文也钢琴作品风格的变化 魏廷格 《乐府新声》 1992（2）

论手风琴如何训练与演奏巴赫创意曲 杜宁 《乐府新声》 1992（1）

怎样正确演奏李斯特的《拉科齐进行曲》（第15号匈牙利狂响曲）——莫拉·卡斯特罗教授讲学侧记 范元绩《乐府新声》 1992（1）

合作的艺术——关于弦乐四重奏训练的一些问题 关庆武 《乐府新声》 1992（3）

大提琴演奏右手臂机理及运用 王基福 《乐府新声》 1992（4）

论两种载体形式的审美重合——演奏艺术中音、情、技的系统感三探 李双彦 《音乐探索》 1992（1）

琵琶“扫弦”一识 林琪美 《音乐探索》 1992（3）

钢琴技巧中手腕的运用 熊道儿 《星海音乐学院学报》 1992（1）

钢琴演奏的歌唱性艺术 麦美生 《星海音乐学院学报》 1992（1）

潮州琵琶传统表现手法浅谈 余瑞铭 《星海音乐学院学报》 1992（3）

略论声音——钢琴演奏艺术琐谈之一 刘怡云 《交响》 1992（1）

钢琴演奏中的浪漫主义风格问题 刘畅标 《交响》 1992（1）

追求音乐美感 力戒机械操练 秦德祥 《交响》 1992（2）

五声调式音阶及琶音的指法 王梅玲 《交响》 1992（3）

声乐节奏 朱玫珍 《交响》 1992（4）

声乐曲的钢琴伴奏艺术 冯瑄 《交响》 1992（4）

大提琴协奏曲的钢琴伴奏艺术初探 孙桂英 《交响》 1992（4）

试论大提琴演奏左手技巧的准确性、灵活性和完整性 樊志刚 《交响》 1992（4）

论王沂甫扬琴艺术的演奏技巧和风格特色 刘达章 《交响》 1992（4）

谈河南与山东唢呐风格 郝玉岐 《黄钟》 1992（1）

笙演奏艺术中的逆向运动 张祖金 《黄钟》 1992（1）

试论钢琴与手风琴基本演奏技术的异同——兼及电子琴演奏的技术特点 黄伊娜 《黄钟》 1992年（2）

试论古筝“以韵补声”之动态变化 赵毅 《黄钟》 1992（4）

钢琴的美音及练习 郁树国 《艺苑》（音乐版） 1992（1）

表演艺术与技术（声乐）

雷济涅·克丽丝泮谈歌唱——大歌唱家谈精湛的歌唱之十 （美）杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（1）

尼古拉伊·盖达谈歌唱——大歌唱家谈精湛的歌唱之十一 黄伯春译 《人民音乐》 1992（2）

丽丝·斯提芬斯谈歌唱——大歌唱家谈精湛的歌唱之十二 （美）杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（3）

莎莉·薇莱特谈歌唱——大歌唱家谈精湛的歌唱之十三 （美）杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（4）

贝薇莉·西尔斯谈歌唱——大歌唱家谈精湛的歌唱之十四 （美）杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（5）

贝薇莉·西尔斯谈歌唱（续）——大歌唱家谈精湛的歌唱之十四 （美）杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（6）

罗博塔·彼得斯谈歌唱——大歌唱家谈精湛的歌唱之十五 （美）杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（9）

弗兰科·科雷利谈歌唱——大歌唱家谈精湛的歌唱之十六 （美）杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（10）

罗莎·庞塞勒谈歌唱——大歌唱家谈精湛的歌唱之十七 （美）杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（11）

一个人，他歌唱——记杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（12）

论合唱音响平衡（上、下） 杨鸿年 《中央音乐学院学报》 1992

（1-2）

声乐训练中的几个问题 吴天球 《中央音乐学院学报》 1992（2）

我对“咽音”发声法的几点看法 张清华 《中央音乐学院学报》 1992（4）

“美声歌唱”的历史背景 （美）柯·瑞德、薛良译 《中国音乐》 1992（1）

论中国歌曲的衬词运用 金明春 《中国音乐》 1992（1）

女性吹奏呼吸法 梁柱 《中国音乐》 1992（1）

关于演员嗓音“塌中”的探讨 黄平 潘建军 黄强 李玲 《中国音乐》 1992（1）

美声歌唱的基本原则 （美）柯·瑞德 薛良译 《中国音乐》 1992（2）

歌唱呼吸方法的选择与应用 王永全 《中国音乐》 1992（2）

声区 （美）韩德森 程淑安译 《中国音乐》 1992（2）

中国声乐艺术的发展轨迹 周小燕 《音乐艺术》 1992（2）

歌唱时喉头上提和抖动的克服方法 博广孝 《乐府新声》 1992（1）

歌唱的呼吸、喉头与共鸣 李业森 《黄钟》 1992（1）

卡鲁索论歌唱艺术 肖生编译 《黄钟》 1992（1）

歌唱中的平衡 彭晓玲 《黄钟》 1992（4）

歌唱家的嘴在咽部 陈若菊 《艺苑》（音乐版） 1992（1）

音乐教育

国民音乐教育

想象力比技巧更重要——介绍一种培养儿童音乐创造力的方法 韩宝强 《人民音乐》 1992（1）

对培养人才方面的几点看法 朱雅芬 《人民音乐》 1992（1）

贵在开拓与务实——评北大音乐研究会《音乐杂志》 高蓉 《人民音乐》 1992（3）

关于普通高校音乐课的教学 余甲方 《人民音乐》 1992（3）

音乐教育学的研究对象与性质 魏煌 《人民音乐》 1992（4）

寻找中小学音乐教育改革的突破口 任秀岭 《人民音乐》 1992（7）

音乐欣赏课要突出“民族性” 冯步岭 《人民音乐》 1992（8）

北京普通高校艺术教育概况的调查报告 冯兰芳 甘北林 《人民音乐》 1992（9）

从“民族音乐会”看中国音乐学院的办学特色 闻人 《人民音乐》 1992（10）

高师声乐教学规范化设想 李泉 《人民音乐》 1992（11）

音乐听觉训练中的调性干扰 周志芬 《人民音乐》 1992（11）

音乐教育的哲学思考 廖家骅 《音乐研究》 1992（1）

学习西洋乐器者兼学民族乐器的意义 章彦 《中央音乐学院学报》 1992（3）

音乐素质培养的重要环节——谈学习室内乐的意义 王振山 王路 《中央音乐学院学报》 1992（4）

如何教好音乐理论基础课 （壮族）何文友 《中国音乐》 1992（2）

声乐民族化与科学化教学的再探索 万一丁 《中国音乐》 1992（2）

普通音乐教育中的创造性教学 秦德祥 《中国音乐》 1992（2）

兴趣 有趣 乐趣——器乐进课堂后少儿心理与对策 徐乐 《中国音乐》 1992（3）

身体与音乐结合的三种形态 蔡觉民 《中国音乐》 1992（3）

音乐教育的比较教育研究 （日）高茨保治 曹里译 《中国音乐》 1992（4）

音乐实验研究中的心理学基础 （美）梅德寿 宋莉莉 陈天祥译 《中国音乐》 1992（4）

音乐与教育 （英）斯婉威克 马东风 《中国音乐》 1992（4）

对我国高师音乐专业师资现状的思考 冯志平 《中国音乐》 1992（4）

《普通教育学》绪论 曹理 《乐府新声》 1992（2）

对艺术实践教育现状的思考 张放、何一昌 《音乐探索》 1992（2）

普通高校的音乐欣赏课要突出民族性 赵典崇 《音乐探索》 1992（2）

普通高师声乐选修课作用及教法初探 吉兆 《音乐探索》 1992（3）

立足未来、学教并进——音乐师范专业乐理课教改实践 丁凡 《音乐探索》 1992（3）

加强创造性思维训练 提高音乐教学质量——中小学音乐教育随谈 李玉洲 《交响》 1992（1）

招生：教学过程的开端——西安音院二胡专业招生二十五年 张怀德 《交响》 1992（4）

加强对教育理论课程的学习和实践——谈高师音乐学科的改革 邵祖亮 《黄钟》 1992（4）

试论陶行知音乐教育思想 贾宏进 《艺苑》（音乐版） 1992（2）

谈谈高校政治思想教育 黄纯娟 《艺苑》（音乐版） 1992（2）

对中师音乐教育改革中几个问题的探讨 贾宏进 《艺苑》（音乐版） 1992（4）

为什么商业化的课程不应设置在大学音乐系中 （美）唐·考斯克 项阳译 《音乐学术信息》 1992

（5）

专业音乐教育

全国音乐院校钢琴主科教学研讨会综述 方季年 《人民音乐》 1992（2）

声势教学的艺术 （奥）彼得·库巴什 秦德祥 《人民音乐》 1992（8）

关于建立我国钢琴教育理论研究机制的问题与设想 李民 《人民音乐》 1992（8）

对高等专业音乐教育问题的思考 于润洋 《中央音乐学院学报》 1992（1）

我与音乐——教学篇 王树 《中央音乐学院学报》 1992（1）

关于作曲教学的基本任务问题 徐源 《中央音乐学院学报》 1992（1）

对二胡教学科学化的几点思考 赵寒阳 《中央音乐学院学报》 1992（3）

应加强民乐教学的教材建设与学术研究 王振先 《中央音乐学院学报》 1992（3）

以音乐感的培养为中心带动钢琴共同课教学 陆眉 《中央音乐学院学报》 1992（3）

对大提琴学习中“高原现象”的探讨 黄海昌 《中央音乐学院学报》 1992（4）

概念与训练——大提琴的基本功训练 林应荣 《音乐艺术》 1992（1）

如何取得较佳的临演状态 何明生 《中国音乐》 1992（1）

琵琶基本训练程序化之思考 马益民 《中国音乐》 1992（1）

中国竹笛循环换气练习法 蒋国基 《中国音乐》 1992（1）

琵琶轮子的手形结构 庄永平 《中国音乐》 1992（2）

壮族歌手演唱中的吐字不清及纠正 金北风 《中国音乐》 1992（2）

寻求民族声乐教学规律 （壮族）刘肖冰 《中国音乐》 1992（2）

京族民歌的哼鸣与正规唱法的关系 （壮族）覃乃军 《中国音乐》 1992（2）

民族声乐教学体会 （蒙古族）马爱群 《中国音乐》 1992（2）

民族声乐教学中的教材与曲目 （壮族） 翁葵 《中国音乐》 1992（2）

歌唱中紧张心理的产生与排除 梅学明 《中国音乐》 1992（4）

音乐师范专业钢琴教学初探 姜文子 《乐府新声》 1992（1）

高师声乐教学随想 任国珠 《乐府新声》 1992（3）

高等音乐师范专业声乐教学浅议 郎亦农 《乐府新声》 1992（4）

破除假象，学到真功——试论如何

提高试唱能力　刘颖　《乐府新声》　1992（4）

如何教好高等音乐师范钢琴基础课　南泉　《音乐探索》　1992（1）

钢琴曲中的划分及其演奏　李晓玲　《音乐探索》　1992（2）

谈音乐师范和声课中的键盘和声学　陈位元　《音乐探索》　1992（2）

谈高师声乐课中的两种授课形式　裴子言　《音乐探索》　1992（2）

在大提琴教学中探索记忆问题　吴秀云　《音乐学习与研究》　1992（1）

学习钢琴的必由之路——介绍两本钢琴基础训练教材　罗小平　《星海音乐学院学报》　1992（1）

关于古筝教学规范化的思考　陈安华　《星海音乐学院学报》　1992（2）

配器课程教学改革构想　房晓敏　《星海音乐学院学报》　1992（2）

各种风格歌曲演唱的艺术处理　徐谊　《星海音乐学院学报》　1992（2）

汗滴苗圃——童声合唱的实践札记（上、中、下）　陈代霖　《交响》　1992（1，3-4）

关于《曲式与作品分析》课的教学内容与教材建设的探讨　夏中汤　《交响》　1992（3）

高等师范音乐专业钢琴教学略论　熊小明　《交响》　1992（3）

谈钢琴复调作品的教学　李兰芬　《交响》　1992（3）

论高师钢琴教学观念及实践的变革　曲大平　《交响》　1992（4）

试论高等音乐教育专业的钢琴教学改革——兼论音乐教育专业的钢琴教学法　林珊琳　《交响》　1992（4）

从安金玉获奖谈王延祯的声乐艺术教学实践　希殷　《交响》　1992（4）

试唱练耳课三环节教学法　黄明智　《交响》　1992（4）

钢琴弹奏的向导——论音乐听觉的培养与发展　吴小娜　《黄钟》　1992（2）

小学器乐教学方法的探讨与研究　丁存麟、朱则平　《黄钟》　1992（1）

关于大提琴演奏民族风格的学习与探讨　刘炎　《黄钟》　1992（4）

训练音阶练习的一点体会　戴能训　《黄钟》　1992（4）

二胡启蒙教育的几点体会　徐步高　《艺苑》（音乐版）　1992（1）

浅谈音乐师范的声学教学　任福康　《艺苑》（音乐版）　1992（2）

古筝教学改革中的几个问题　阎爱华　《艺苑》（音乐版）　1992（2）

略论小提琴演奏的音准问题　王登云　《艺苑》（音乐版）　1992（3）

谈二胡演奏操琴技能的基础训练　徐步高　《艺苑》（音乐版）　1992（3）

对师范音乐专科钢琴教学的一些浅见　郁树国　《艺苑》（音乐版）　1992（3）

揉音的训练与应用　王登云　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

对声乐教学科学性的探索　顾雪珍　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

关于儿童钢琴教学中的若干问题　莫嘉琅　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

外国音乐教育

美国音乐教师协会1991年年会　崔世光　《人民音乐》　1992（7）

“形似”与“神似”——奥尔夫教学法与中学音乐教学　秦德祥　《乐府新声》　1992（2）

V·霍洛维茨的钢琴教学　（美）大卫·杜巴尔　郑方译　《中央音乐学院学报》　1992（4）

奥尔夫音乐教学法的构成　蔡觉民　《中国音乐》　1992（1）

美国大学音乐教育专业的课程设置评述　刘沛　《中国音乐》　1992（2）

怎样使你练琴效果提高更快——介绍亚历山大教学法　（美）迈耶斯　张健译　《中国音乐》　1992（3）

美国高等音乐教育及其著名院校简介（二）　蒋博彦编译　《星海音乐学院学报》　1992（1）

谈铃木的《小提琴教材曲集》　张国柱　《星海音乐学院学报》　1992（2）

低地国家的音乐教育　邹爱民译　《音乐学术信息》　1992（2）

外国音乐研究

瓦格纳音乐剧评述　唐娄彝　《人民音乐》　1992（3）

世界之崖的音乐　（新西兰）杰拉德·罗伯兹·西蒙　陈复君译　《人民音乐》　1992（4）

格里高利艺术的进一步传播（之二、三）　保罗·亨利·朗格　李昕等译　《中央音乐学院学报》　1992（1、2）

美国印第安人的音乐　杜亚雄　《中国音乐》　1992（1）

蒙古音乐　（日）田边尚雄　林镐根译　《中国音乐》　1992（1）

俄罗斯音乐的节奏特点　（俄）霍洛波娃　戴明瑜译　《中国音乐》　1992（2）

儿童喜爱古典音乐　安义译　《中国音乐》　1992（3）

日本人喜爱贝多芬《第九交响曲》　安义译　《中国音乐》　1992（3）

美国印第安人契皮瓦部落的音乐　杜亚雄　《中国音乐》　1992（3）

印第安人的歌舞节日——帕瓦　杜亚雄　《中国音乐》　1992（4）

非洲音乐的节奏组织原则　陈铭道　《中国音乐》　1992（4）

黑人音乐的好时光开始了　安义译　《中国音乐》　1992（4）

歌特式音乐　（美）朗格　沈旋译　《音乐艺术》　1992（1）

巍峨壮丽的音乐殿堂——论交响乐思维的发展　蒋祖磬　《交响》　1992（2）

日本音乐三题　（日）东川清一　王少军译　《黄钟》　1992（4）

二十世纪下半叶的苏联音乐　格里戈里叶娃　戴明瑜译　《艺苑》（音乐版）　1992（1）

西方音乐史大事记　陆民德　《艺苑》（音乐版）　1992（2）

西方音乐研究的主要领域及其代表著述（上、下）　杨燕迪　《艺苑》（音乐版）　1992（2-3）

世界音乐　周红译　《音乐学术信息》　1992（1）

里拉琴在东非的分布状况　王昭仁译　《音乐学术信息》　1992（1）

音乐学在菲律宾　乃章译　《音乐学术信息》　1992（1）

八十年代美国音乐学研究概述　（美）约瑟夫·克曼　戴明瑜译　《音乐学术信息》　1992（2）

坦桑尼亚的音乐文化　王昭仁译　《音乐学术信息》　1992（4）

越南社会主义共和国的音乐状况（上、下）　陈文溪著　常静译　《音乐学术信息》　1992（5-6）

音乐家与作品

德彪西谈话录　洛克斯皮塞尔　朱晓蓉译　《人民音乐》　1992（5）

谁是当今男高音之王　蔡大生编写　《人民音乐》　1992（9）

泰戈尔与音乐　赵佳梓　《人民音乐》　1992（10）

悼念美国音乐学家吉尔伯特·蔡斯　蔡良玉　《人民音乐》　1992（12）

纪念大钢琴家威尔海·肯普夫——兼谈那一代钢琴家的传统　陈比纲　《中央音乐学院学报》　1992（1）

先驱者之路——李斯特和和声思维与和声方法初探　孙维权　《中央音乐学院学报》　1992（2）

神奇的喉音艺术——蒙古“呼麦”——访蒙古人民共和国喉音艺术大师松迪　达·布贺朝鲁　《中国音乐》　1992（1）

亨策：年轻的美国贵族　汤亚汀　《音乐艺术》　1992（2）

亨策：孤寂的林荫道　汪启璋编译　《音乐艺术》　1992（3）

普契尼：群妖飞舞、爱德加　汪启璋编译　《音乐艺术》　1992（1）

莫扎特歌剧重唱中音乐与动作的关系（上、下）　杨燕迪　《音乐艺术》　1992（2.3）

德彪西音乐创作中的"艺术直觉"　彭永启　《乐府新声》　1992（1）

李斯特的钢琴音乐　凌瑞兰《乐府新声》　1992（1）

论贝多芬钢琴奏鸣曲的和声特色　何平　《乐府新声》　1992（1）

美国李斯特协会九名专家简介　本刊辑《乐府新声》　1992（1）

钢琴传友谊——记美国钢琴家约瑟夫·班诺维茨　朱雅氛　《乐府新声》　1992（1）

苏联钢琴家埃米尔·吉尔列斯　金石编译　《乐府新声》　1992（2）

苏联歌剧明星——伊·奥勃拉兹卓娃　万嘉徽编译　《乐府新声》　1992（2）

浅析阿尔贝尼兹的钢琴作品创作的民族风格及作品《海港》的演奏　吕荳　《音乐探索》　1992（3）

贝多芬的创作的音调分析　（前苏联）阿萨菲耶夫著　张洪模译　《音乐学习与研究》　1992（1）

肖斯塔科维奇的弦乐重奏　（英）阿兰·乔治著　周游译　《音乐学习与研究》　1992（1）

科普兰的创作精神与启示　朱敬修　《交响》　1992（1）

米约的芭蕾音乐《世界之创造》——纪念米约诞辰100周年　冯志平　《交响》　1992（4）

梅特涅尔与舒伯特的风格比较　亚·布加耶夫斯基　刁蓓华译　徐康荣译　《黄钟》　1992（1）

同基音场旋律思维的音调特征——巴托克弦乐四重奏研究之一　周雪石　《黄钟》　1992（4）

斯特拉文斯基《士兵的故事》中的模糊调性结构力　蒙那车则尔　庄翟译　《艺苑》（音乐版）　1992（1）

论勋伯格　汉斯·艾斯勒　杨易禾译　《艺苑》（音乐版）　1992（1）

卡萨斯和音准　帕梅拉·欣德·奥玛利　胡扬吉译　《艺苑》（音乐版）　1992（2）

皮埃尔·布列兹　孙克维　曹晓林　《艺苑》（音乐版）　1992（3）

舒伯特艺术歌曲初探　程淑安　《艺苑》（音乐版）　1992（3）

杰出的色彩行和声技法大师——谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫　华萃康　《艺苑》（音乐版）　1992（4）

普罗科菲耶夫在中国的近七十年的历史（上、下）　孙幼兰辑译　《音乐学术信息》　1992（2—3）

音乐机构

芝加哥交响乐团迎来了建团一百周

年　柯亚沙　马小茹译　《人民音乐》　1992（4）

莫斯科大剧院的危机　（美）梅洛·罗宾逊　刘诗嵘译　《人民音乐》　1992（6）

芬兰西贝柳斯博物馆　（芬）张伯瑜　《人民音乐》　1992（7）

柏林人种史博物馆民族音乐学研究所　魏巍译　《音乐学术信息》　1992（2）

音乐文化交流

中法音乐文化交流的历史和现状　钱仁康　《人民音乐》　1992（1）

让世界更好地了解中国　也让中国更好地了解世界——记“中国音乐对二十一世纪音乐的影响”国际研讨会　杜庆云　《人民音乐》　1992（2）

访日杂记　谢功成　《人民音乐》　1992（3）

长城万里行——记新加坡国立大学华乐团访京演出　刘晓琦　《人民音乐》　1992（4）

音乐的传播及演变　（日）山口修、蒲生乡昭　金秋译　《人民音乐》　1992（5）

访英散记　张宁　《人民音乐》　1992（6）

浓妆淡抹总相宜——“台湾情思”音乐会印象　浓尊光　《人民音乐》　1992（6）

访美随感　李凌　《人民音乐》　1992（7）

来自中国的普契尼的回声　（美）杰姆斯·奥斯特里查　乔玲译　《人民音乐》　1992（7）

歌剧《原野》怨恨的旋律——金湘的杰作在美大获成功　（美）约瑟夫·麦克里兰　乔玲译　《人民音乐》　1992（7）

访蒙记谈　张风良　《人民音乐》　1992（8）

西南欧三国见闻　赵沨　《人民音乐》　1992（9）

华乐之声　余音萦怀——听新加坡德明政府中学华乐乐团音乐会　于庆新　《人民音乐》　1992（9）

宝岛十日　梁茂春　《人民音乐》　1992（10）

友谊，在音乐中升华——中国中央交响乐团在马莱西亚　冯婉珍　《人民音乐》　1992（10）

无声的震憾　谭盾　《人民音乐》　1992（11）

中国音乐的魅力　吴玉霞　《人民音乐》　1992（11）

台湾行（上）　苏夏　《音乐研究》　1992（4）

荷兰存见的古琴谱与高罗佩　戴晓莲　《音乐艺术》　1992（2）

访俄杂感　王宗鉴　《乐府新声》　1992（3）

访美归来　朱雅芬　《乐府新声》

1992（4）

印度音乐家访华小组在京期间的学术活动 吴犇 《音乐学术信息》 1992（3）

访英纪略 乔建中 薛艺兵 《音乐学术信息》 1992（4）

关于对世界音乐的思考——日本音乐民族学家山口修及其在华讲学内容小记 本刊通讯员 《音乐学术信息》 1992（6）

书评

中国新音乐的伟大先行者——《萧友梅文集》读后 乔建中 《中国音乐学》 1992（4）

我买到了一本好书——推荐《二胡演奏抒情歌曲一百首》 龚盛彬 《人民音乐》 1992（1）

考详证实 经世致用——评蔡仲德《中国音乐美学史论》 修海林 《人民音乐》 1992（3）

《木管乐器演奏法》出版所想到的 陈建华 《人民音乐》 1992（4）

一得能为用 文苑添芳菲——推荐新书《全宋词中的乐舞资料》 抒真 《人民音乐》 1992（6）

《中国大百科全书·音乐舞蹈》的几处错误 金建民 《人民音乐》 1992（7）

《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》中的几个问题 冯文慈 修海林 《人民音乐》 1992（8）

介绍《钢琴即兴伴奏》 马青 《人民音乐》 1992（8）

立足西部的音乐文化考察——罗艺峰《中国西部音乐论——生成与前景》述评 修海林 《人民音乐》 1992（9）

难忘的歌声——浅谈久鸣歌选《老战士的歌》 宋文 《人民音乐》 1992（10）

一本简明的中国音乐通史——评《中国音乐通史简编》 梁茂春 《人民音乐》 1992（11）

读刊随记 成于乐 《音乐研究》 1992（1）

一部教科书式的音乐美学著作——在野村良雄《音乐美学》中译本出版之际 张前 《音乐研究》 1992（1）

施光南的回答——《我怎样写歌》读后 于延 《音乐研究》 1992（1）

读刊杂记 兴于诗 《音乐研究》 1992（2）

三弦的地位——读王耀华著《三弦艺术论》 孙星群 《音乐研究》 1992（2）

读刊随录 成于乐 《音乐研究》 1992（3）

少数民族音乐研究的可喜成果——读《中国少数民族音乐学会第三届学术研讨会民族音乐论集》 毛继增 《音乐研究》 1992（3）

读《中国音乐通史简编》 陈玲群

陈应时 《中国音乐》 1992（2）

求知者的良师益友——读《音乐知识手册》（1—4卷） 李勤 《中国音乐》 1992（3）

一本谬误百出放胆抄袭的教材 刘国杰 《中国音乐》 1992（4）

中国音乐通史著述一瞥——读《中国古代音乐史简述》 郑锦扬 《音乐艺术》 1992（3）

一个真实感人的音乐形象——《贺绿汀传》的特色和启示 熊舒昂 《音乐探索》 1992（2）

阿伦·福特的“声轴”及其和声教学的新方法——《调性和声的概念与应用》一书评价 朱爱国 《黄钟》 1992（1）

《音乐世界》（海外音乐期刊巡礼） 徐康荣 《黄钟》 1992（1）

《美国音乐教师》 徐康荣 《黄钟》 1992（2）

美国的《歌唱研究与应用声乐教学杂志》（海外音乐期刊巡礼） 徐康荣 《黄钟》 1992（3）

已成历史的《苏联音乐》（海外音乐期刊巡礼） 徐康荣 《黄钟》 1992（4）

第三期《磬》简介 吴犇 《音乐学术信息》 1992（1）

评介格里戈利耶娃的《二十世纪后半叶俄罗斯音乐风格问题》 罗秉康译 《音乐学术信息》 1992（3）

《摇滚乐：文化、美学和社会学》一书简析 魏巍编译 《音乐学术信息》 1992（4）

原苏联作曲家出版社91—92年出版新书 戴明瑜 《音乐学术信息》 1992（4）

音乐与被迫迁移——《世界音乐》1990年第3期论文简介 常静编译 《音乐学术信息》 1992（5）

艺术原理研究的新成果——顾永芝《艺术概论》简评 陈池瑜 《艺苑》（音乐版） 1992（4）

文献资料

二十世纪重要作家作品首演年表（续） 刘玉梅等译 《中央音乐学院学报》 1992（1）

曲式与作品分析论著、译著、论（译）文篇目索引（上） 唐建平编 《中央音乐学院学报》 1992（4）

中央音乐学院学报1992年目录索引（总第46—49期） 《中央音乐学院学报》 1992（4）

音乐学术参考资料之四十 近期敦煌音乐研究论文索引 丽瑚 《中国音乐》 1992（1）

近期声乐理论与技法论文目录索引 丽瑚 《中国音乐》 1992（3）

近期民族器乐理论与方法论文索引 丽瑚 《中国音乐》 1992

(4)

我国馆藏西文音乐书目（中国艺术研究院音乐研究所馆藏）（六—十） 李久玲辑译 《音乐学术信息》 1992（1—6）

部分外文音乐杂志要目《1991年、1988年） 汤亚汀辑译 《音乐学术信息》 1992（1）

部分外文音乐杂志要目（1985、1986、1987、1991续） 汤亚汀辑译 《音乐学术信息》 1992(4—6)

1980年以来有关中国音乐的日语文献目录（上） 仲万美子编制 罗传开校阅 《音乐学术信息》 1992（6）

国外音乐学博士论文目录（一） 徐康荣编译 《音乐学术信息》 1992（6）

音乐译文

汉斯立克与他的美学的渊源 （苏联）亚·米哈伊洛夫 张洪模译 《中国音乐学》 1992（1）

单声部曲调与变体的处理 （德）沙和睦 韩宝强译 《中国音乐学》 1992（1）

音乐图象学 《新格罗夫音乐词典》中的条目 高群译 《中国音乐学》 1992（3）

我们从未听过坏曲调——民族音乐学二十九个问题（之一） （美）布鲁诺·奈特尔 朴实译 《中国音乐学》 1992（4）

雷济涅·克丽丝泮谈歌唱——大歌唱家谈精湛的歌唱之十 （美）杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（1）

尼古拉伊·盖达谈歌唱——大歌唱家谈精湛的歌唱之十一 黄伯春译 《人民音乐》 1992（2）

怎样演奏巴赫？ （日）山雅 张前译 《人民音乐》 1992（2）

丽丝·斯提芬斯谈歌唱——大歌唱家谈精湛的歌唱之十二 （美）杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（3）

沙莉·薇莱特谈歌唱——大歌唱家谈精湛的歌唱之十三 （美）杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（4）

芝加哥交响乐团迎来了建团一百周年 柯亚沙 马小茹译 《人民音乐》 1992（4）

世界之崖的音乐 （新西兰）杰拉德·罗伯兹·西蒙 陈复君译 《人民音乐》 1992（4）

音乐的传播及演变 （日）山口修、浦生乡昭 金秋译 《人民音乐》 1992（5）

德彪西谈话录 洛克斯皮塞尔 朱晓蓉译 《人民音乐》 1992（5）

贝薇莉·西尔斯谈歌唱——大歌唱家谈精湛的歌唱之十四 （美）杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民

音乐》 1992（5）

贝薇莉·西尔斯谈歌唱（续）——大歌唱家谈精湛的歌唱之十四 （美）杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（6）

莫斯科大剧院的危机 （美）海洛·罗宾逊 刘诗嵘译 《人民音乐》 1992（6）

芬兰西贝柳斯博物馆 （芬）张伯瑜 《人民音乐》 1992（7）

声势教学的艺术 （奥）彼得·库巴什 秦德祥 《人民音乐》 1992（8）

罗博塔·彼得斯谈歌唱——大歌唱家谈精湛的歌唱之十五 （美）杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（9）

弗兰科·科雷利谈歌唱——大歌唱家谈精湛的歌唱之十六 （美）杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（10）

罗莎·庞塞勒谈歌唱——大歌唱家谈精湛的歌唱之十七 （美）杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（11）

一个人，他歌唱——记杰罗姆·汉奈斯 黄伯春译 《人民音乐》 1992（12）

二十世纪重要作家作品首演年表（续） 刘玉梅等译 《中央音乐学院学报》 1992（1）

音乐诗学六讲 斯特拉文斯基 金兆钧等译 《中央音乐学院学报》 1992（1-2）

分析理论与演奏和解释的关系 （美）尤金·纳莫 刘红柱译 《中央音乐学院学报》 1992（3）

旋律的“遗传密码”：内含——实现模式生成的认知结构 （美）尤金·纳莫 陈丹布译 《中央音乐学院学报》 1992（4）

格里高利艺术的进一步传播（之二、三） 保罗·亨利·朗格 李昕等译 《中央音乐学院学报》 1992（1-2）

V·霍洛维茨的钢琴教学 （美）大卫·杜巴尔 郑方译 《中央音乐学院学报》 1992（4）

汉斯立克论：约翰·施特劳斯 何姝译 《中国音乐》 1992（1）

二十世纪世界音乐史的方方面面 （美）B·内特尔 管建华译 《中国音乐》 1992（1）

民歌与意识形态关系初探——导论 （美）苏独玉 《中国音乐》 1992（1）

亚洲佛教音乐概说 （日）岸边成雄 泽田笃子 徐元勇译 《中国音乐》 1992（1）

“美声歌唱”的历史背景 （美）柯瑞德 薛良译 《中国音乐》 1992（1）

音乐的分形结构 （美）R·列族 项葵译 《中国音乐》 1992（1）

比较音乐学新解 （日）山口修 罗传开译 《中国音乐》 1992

（1）

蒙古音乐 （日）田边尚雄 林镐根译 《中国音乐》 1992（1）

音乐民族学研究中客观与体验的统一性 （美）恩克蒂亚 胡扬吉 李雨生译 管建华校 《中国音乐》 1992（2）

俄罗斯音乐的节奏特点 （俄）霍洛波娃 戴明瑜译 《中国音乐》 1992（2）

节奏 （日）野村良雄 柴田南雄 秦玉泉 杨和平译 《中国音乐》 1992（2）

美声歌唱的基本原则 （美）柯·瑞德 薛良译 《中国音乐》 1992（2）

声区 （美）韩德森 程淑安译 《中国音乐》 1992（2）

欧洲的中国音乐研究 （荷兰）弗·高元原 黄明译 《中国音乐》 1992（3）

二十世纪的世界音乐：西方的影响研究 （美）内特尔 管建华译 《中国音乐》 1992（3）

二十一世纪音乐之聚变 安义译 《中国音乐》 1992（3）

听觉 （英）詹·比门特 唐继凯译 《中国音乐》 1992（3）

儿童喜爱古典音乐 安义译 《中国音乐》 1992（3）

日本人喜爱贝多芬《第九交响曲》 安义译 《中国音乐》 1992（3）

怎样使你练琴效果提高更快——介绍亚历山大教学法 （美）迈耶斯 张健译 《中国音乐》 1992（3）

音乐教育的比较教育研究 （日）高茨保治 曹里译 《中国音乐》 1992（4）

音乐实验研究中的心理学基础 （美）梅德寿 宋莉莉 陈天祥译 《中国音乐》 1992（4）

音乐与教育 （英）斯婉威克 马东风译 《中国音乐》 1992（4）

汉斯利克音乐评论二则 一、莉莉·莱曼 二、《弥赛亚》 屠式珑译 《中国音乐》 1992（4）

对音乐研究的看法 （美）沃·休斯 张建译 《中国音乐》 1992（4）

五弦琵琶的柱制及其谱字配置 （澳）耐尔森 赵维平译 《音乐艺术》 1992（1）

哥特式音乐 （美）朗格 沈旋译 《音乐艺术》 1992（1）

普契尼：群妖飞舞 爱德加 汪启璋编译 《音乐艺术》 1992（1）

论音乐演奏（上、下） 布·瓦尔特 黄晓同译 《音乐艺术》 1992（2.3）

亨策：孤寂的林荫道 汪启璋编译 《音乐艺术》 1992（3）

“比较音乐学”和“音乐民族学”的界定——一种历史的、理论的透视

管建华译 《交响》 1992（1）

论现代合唱音乐的创作问题 戴明瑜译 《交响》 1992（1）

苏联钢琴艺术史（三、四） 翟学文译 《交响》 1992（1，3）

音乐——听的艺术 李迎雷译 《交响》 1992（1）

西杰利尼科夫的创作特点 罗秉康译 《交响》 1992（2）

艺术保存与剧场 （日）木户敏郎 寇亚强译 《交响》 1992（2）

音乐变迁研究理论和方法的一些问题（上、下） （英）J·布莱金 管建华译 《交响》 1992（3-4）

二十世纪（俄—苏）音乐的节奏原则（上、下） （苏）B. H. 霍洛波娃 戴明瑜译 《交响》 1992（3-4）

对儿童大脑麻痹的音乐治疗 （美）萨拉 C·福特 子雨译 《交响》 1992（3）

现代音乐的痛苦（上、下） （美）H·普莱曾兹 管建华编译 《乐府新声》 1992（2-3）

苏联钢琴家埃米尔·吉尔列斯 金石编译 《乐府新声》 1992（2）

苏联歌剧明星——伊·奥勃拉兹卓娃 万嘉徽编译 《乐府新声》 1992（2）

新发现的李斯特钢琴协奏曲 （美）杰伊·罗森布莱特著 李贵岩译 《乐府新声》 1992（1）

勋伯格的四首歌曲（作品第二号）中的音高联系 （美）玛丽·H·文娜斯特朗 杨华译 《乐府新声》 1992（3）

MIDI——现代电子技术在音乐中的应用 马希平摘译 《音乐探索》 1992（1）

音阶集体班令人鼓舞 卡罗·琳·鲁西卡著 谢宇译 《音乐探索》 1992（3）

贝多芬的创作的音调分析 （前苏联）阿萨菲耶夫著 张洪模译 《音乐学习与研究》 1992（1）

肖斯塔科维奇的弦乐重奏 （英）阿兰·乔治著 周游译 《音乐学习与研究》 1992（1）

小提琴家海菲兹的谈话 张世祥编译 《星海音乐学院学报》 1992（1）

巴赫六首大提琴无伴奏组曲（下） 特里斯特姆·卡里著 陈模译 司徒志文校 《星海音乐学院学报》 1992（1）

著名作曲家早年音乐才能的发展——一种传记的回顾 多纳德·斯各脱 亚德里恩·莫菲特 罗小平译 《星海音乐学院学报》 1992（2）

卡拉扬大事年表 彼德·乔巴第 孙海译 《星海音乐学院学报》 1992（3）

文艺复兴的终结？ 伦纳德·B·梅耶

尔 张文娟译 杨燕笛校 《黄钟》 1992（1）

梅特涅尔与舒伯特的风格比较 亚·布加耶夫斯基 刁蓓华译 徐康荣校 《黄钟》 1992（1）

卡鲁索论歌唱艺术 肖生编译 《黄钟》 1992（1）

广告音乐概论 大卫·休伦 劳艺译 徐康荣校 《黄钟》 1992年（2）

二十世纪下半叶的苏联音乐 格里戈里叶娃 戴明瑜译 《艺苑》（音乐版） 1992（1）

论勋伯格 汉斯·艾斯勒 杨易禾译 《艺苑》（音乐版） 1992（1）

古代双簧管乐器 朱同编译 《艺苑》（音乐版） 1992（1）

卡萨斯和音准 帕梅拉·欣德·奥玛利 胡扬吉译 《艺苑》（音乐版） 1992（2）

世界音乐 周红译 《音乐学术信息》 1992（1）

里拉琴在东非的分布状况 王昭仁译 《音乐学术信息》 1992（1）

音乐学在菲律宾 乃章译 《音乐学术信息》 1992（1）

普罗科菲耶夫在中国的近七十年的历史（上、下） 孙幼兰辑译 《音乐学术信息》 1992（2—3）

关于衡量音乐流行度的一些认识（上、下） （美）查尔斯·哈姆 乃章译 《音乐学术信息》 1992（2—3）

八十年代美国音乐学研究概述 （美）约瑟夫·克曼 戴明瑜译 《音乐学术信息》 1992（2）

低地国家的音乐教育 沃特·帕波 邹爱民译 《音乐学术信息》 1992（2）

柏林人种史博物馆民族音乐学研究所 魏巍编译 《音乐学术信息》 1992（2）

探寻传统音乐 （法）维罗尼克·蒙泰涅 常静摘译 《音乐学术信息》 1992（2）

关于“世界音乐”问题 （俄）泽姆佐夫斯基 戴明瑜译 《音乐学术信息》 1992（3）

评价格里戈利耶娃的《二十世纪后半叶俄罗斯音乐风格问题》 （俄）古利娅尼茨卡娅 罗秉康译 《音乐学术信息》 1992（3）

音乐，它有未来吗？（上、下） （美）G·克拉姆 蔡良玉译 杨儒怀校 《音乐学术信息》 1992（3—4）

坦桑尼亚的音乐文化 格哈得·库比克 王昭仁译 《音乐学术信息》 1992（4）

《摇滚乐：文化、美学和社会学》一书简析 劳伦斯·格罗斯伯格 魏巍编译 《音乐学术信息》 1992（4）

原苏联作曲家出版社91—92年出版

新书　戴明瑜　《音乐学术信息》　1992（4）

国际计算机音乐会议即将召开　俞鹰编译　《音乐学术信息》　1992（4）

部分外文音乐杂志要目（1985、1986、1987、1991续）　汤亚汀辑译　《音乐学术信息》　1992（4—6）

音乐民族学与历史音乐学——共同的目标，相同的方法？　金经言编译　《音乐学术信息》　1992（5）

音乐与被迫迁移——《世界音乐》1990年第3期论文简介　常静编译　《音乐学术信息》　1992（5）

越南社会主义共和国的音乐状况（上、下）　陈文溪著　常静译　《音乐学术信息》　1992（5—6）

为什么商业化的课程不应设置在大学音乐系中　（美）唐·考斯克著　项阳译　《音乐学术信息》　1992（5）

第三届阿萨菲耶夫音乐学优秀著作评选获奖著作及其作者简介　戴明瑜译　《音乐学术信息》　1992（5）

1980年以来有关中国音乐的日语文献目录（上）　仲万美子编制　罗传开校阅　《音乐学术信息》　1992（6）

国外音乐学博士论文目录（一）　徐康荣编译　《音乐学术信息》　1992（6）

十九世纪欧洲军乐对东非的影响　格哈德·库比克著　王昭仁译　《音乐学术信息》　1992（6）

巴罗克音乐研究的最新成就——第四届巴罗克音乐研讨会纪要　戴明瑜译　《音乐学术信息》　1992（6）

编 后 记

在商品大潮的冲击下,《中国音乐年鉴》这一叶扁舟,依然还举着帆。这本身就是一个成功。

中国人不兴自己说自己“成功”,但我想,所有和我们一样切身感受到“老人与海”的悲壮的人,是会允许我们保留这么一点点“不谦虚”的。

七年前,当我们在首卷《中国音乐年鉴》的“前言”中写下“所贵乎史者,述往以为来者师也”的句子时,我们心中更多的还只是史工的责任感和自豪感;而现在,充斥我们心中的,已是所有史工都曾经感受过的苍凉。

历史的苍凉。

而现实,是灼烫的。

我们认真地向读者推荐本编辑部记者采访中国艺术研究院音乐研究所所长乔建中的对话录。全部读懂了这篇对话录,便也读懂了所有的苍凉与灼烫。

但,这绝不意味着我们拒绝批评或对自己放松要求。我们和以往一样,将把读者们的鞭策,当成奋然前行的动力和保证。

王安石曾把人过中年后的心境比喻为“八节滩头上水船”。这里是有一点无奈,但更多的还是逆水而上的坚毅和顽强。

“谁晓得,天下黄河几十几道弯?”

九十九道弯。

但还有梢公在。也有船,有帆。哪怕帆很小。

编 者

1993.9.23

THE ANNUAL OF CHINESE MUSIC/1993

Compiled by
Research Institute of Music Chinese Academy of Arts
and
Editorial Department of The Annual of Chinese Music

Honoral Editor in Chief: Qiao Jian-Zhong
Editor in Chief: Tian Qing
Editor Second in Chief: Han Zhong-En, Zhang Zhen-Tao
Chairperson of the Editorial Department: Chang Jing
Member of Editorial Department:
Chang Jing, Han Zhong-En, Liu Bao-Ying, Liu Jun, Liu Shi, Qiao Jian-Zhong, Sun Jian-Ying, Tian Qing, Wei Lei, Xiang Yang, Zhang Zhen-Tao
Responsible Editor: Xu Shi-Dian
Editor of Pictures: Liu Xiao-Hui
Translator in English: Cai Liang-Yu
Designer of the Front Cover: Zheng Zai-Yong

CONTENTS

SUMMARIES

Composition and Review/Director: Gao Wei-Jie
Gao Wei-Jie·Preface:
Garrulousness about Music Composition and the Market
Li Xi-An·Instrumental Compostitions Written in Traditional Medium in 1992
Wang An-Guo·Symphonic Works: Tendency of Popularizing and Miniaturizing
Liu Yong-Ping·Chamber Music & Small Instrumental Works
——A Survey of Works Published in 1992
Add: Zhang Chang-Lin·Three Symposiums of Music Compositions

Held in Fujian Province

Tian Chuan·The Art of Opera in 1992

Zeng Sui-Jin·Pop Music in 1992

Zhou Su·Musical Literature Recient Years

Academic Research (History and Theory) /Director: Zhang Zhen-Tao

Li Fang-Yuan·Studies in Chinese Ancient Music History

Yun Yun·Studies in Music Temperament

Chen Qi-She·Studies in Ancient Scores and Ancient Music

Yuan Quan-You·Music Archeology

Tao Ya-Bing·Studies in History of Chinese Modern and Contemporary Music in 1992

Yang Hong·Studies in Traditional Music of the Han Nationality

Zhang Xiao-Fan·Studies in Music of the Minorties

Lu Ying-Kun·Edition of The Collection of Chinese Traditional Music

Wan Zhao·Studies in Western Music in 1992

Academic Research (Discipline) /Director: Liu Shi

Song Jin·Music Aesthetics in China 1992

Huang Hong·Studies in Music Psychology in 1992

Zhou Yao-Qun·Studies in Music Sociology

Wang Bu·Musicological Methodology

Yuan Jing-Fang·Studies in Classification of Chinese Traditional Music and Musical Typology

Wang Yao-Hua·Musical Comparative Studies in 1992

Liu Hong·Studies in Religious Music

Peng Zhi-Min·Studies in Music Theory

Jin Jing-Yan·Chinese Translations of Foreign Music References 1990-1992

Trends of New Subject and Science-Technology/Director: Chang Jing

Jin Jing-Yan·Studies in Music Sociology in Foreign Countires Since the mid 60s

Han Zhong-En·Cultural Anthropology in Music

Zhang Hong-Yi·Music Therapy in China
Su De San Zheng(Zheng Su)·Musicology and Ethnomusicology in the United States in the Early 90s
Tang Ya-Ting·Book Review：Series of Special Topic's Essays：A Description of Musical Practice and the Pratice of Description
Zhang Mao-Lin·Instrument Reform (1990—1992)

SPECIAL COLUMN

Account of Folk Music/Director：Qiao Jian—Zhong，Han Zhong-En
Liu Gui-Teng·Shamanic "Tiao Shen" Sacrificial Music Instruments at An Ning Country
Yang Min-Kang·Folk Wedding Singing Activities of the De Ang Nationality
Li Xu-Min·Shamanic "Tiao Shen" Sacrificial Activities of Daur Nationality at Quan He Tai Village，Fular Ji District
Xiang Yang·A Glance at the Winds & Drums Ensemble of Liao Yang City
Lan Xue-Fei (She)·Wedding Customs & Music of the Shezu Nationality at Xin Lou Country，Fujian Province
Hu Jia-Xun·The "Zuo Yue Liang" Activities of the Miao Nationality
Zhang Zhong-Xiao (Dong)·"Wan Shan" and "Wan Shan Songs" ——Customs of Young People's Communication of the Dong Nationality at Tian Zhu Country

Local Music/Director：Xiang Yang
- **Local Music of Sichuan Province**
  Writers：Li Xing-Wu，Zhu Zhou，Fang Hui-Sheng，Zou Cheng-Rui，Ye Yu，Xia Sheng，Sichuan Sheng Ge Wu Ju Yuan，Zou Xiang-Qiong，Tan Ming，Rong Min，He Fu-Qiong，Xiao Qian-Yong，Yin Qiong-Cai
- **Local Music of Shanxi Province**
  Writers：Sheng Chang，Jing Li，Liu Jian-Chang，Ya Ding，Shanxi Sheng Ge Wu Ju Yuan，Jia Yong-Zhen，Su Fu-Shi，Li Jing-Li
- **[The Major Local Music News of China] in 1992**
  Beijing，Chongqing，Guizhou，Guangxi，Hebei，Henan，Heilongjiang，Jilin，

Jiangxi, Liaoning, Shandong, Shanxi, Shaanxi, Shanghai, Wuhan, Yanbian

HISTORICAL MIRROR

Observer

Special Observer Jin Zhao-Jun • Dream and Reality of New Era's Pop Music in the Mainland

Differentiate in Present History

Historiographer of The Annual of Chinese Music. Clarification and Identification in Contemporary Historical Materials

REPORTS ON SPECIAL TOPICS

Who's who

- **[Who's who in Music of China] in 1992**
  Wang Shi-Guang, Kong Xiang-Dong, Xu Shu-Ya

Special Contribations

- **Account of the Third Academic Conference of the Annual of Chinese Music /ADAandong**

Editorial Department of A Collection of Chinese Musical Instruments and Other Relics •Compile Style of A Collection of Chinese Musical Instruments and Other Relics

Editorial Department of A Collection of Chinese Musical Instruments and Other Relics •Complie Style of A Collection of Chinese Musical Instruments and Other Relics (Replenish)

[**Taiwan**] **Lin Gu-Fang**•Music in Taiwan, 1990—1992

Sun Xuan-Ling•Chinese Music in Japan

Su De San Zheng (Zheng Su) •Chinese Music and Chinese Musical Activities in the United States Since 1991

Add: Xin Qing (Translated) •Report from Califarnia, U. S. A

Interviews of Famous Musicians

Special Correspondent Song Jin • An Interview with Wang Xi-Lin,Composer

Special Correspondent Ge Chen • An Interview with Yang Li-Qing, Chairman of Composition/conduction Dept. of Shanghai Conservatory of Music, composer

Annual Reporter • An Interview with Lǐ Huan-Zhi, Chairman of Chinese Musicians' Association

Annual Reporter • An Interview with Liu Ching-Chih Ph. D, Fellow Centre of Asian Studies, University of Hong Kong

Annual Reporter • An Interview with Wang Shi-Guang, Director of the Central Opera House, Composer

Annual Reporter • An Interview with Ms. Barbara Fei, Chief Inspector and Conductor of Ming-Yi Chorus, H. K.

Annual Reporter • A Dialogue with Qiao Jian-Zhong and Han Zhong-En: 40Years Founding of the Research Institute of Music

Acoustic Industry

Annual Reporter • An Interviwe with Wu Jian-Ming. Canton Zhujiang Audio-Visual Press Deputy Manager

Annual Reporter • A Serial Introduction to the Beijing Xinghai Music Instruments Coordinated Co. (No. 1)

Between Readers and Editors

Editorial Department of The Annual of Chinese Music •

The Key to the Question of Raising the Cultural Rank is to Perfect Humanity's Moral

CHRONCLES OF THIS YEAR

Major News

- **[Ten Major Music News of China] in 1992**

Major Musical Activities in 1992

- Replicated Musical Instruments of Dunhuang Frescoes Passed Appraisal in

Beijing (Beijing)

- The "20th Century Chinese Music Classic's" Reportories Announced (Beijing)
- Chinese International Chorus Festival (Beijing)
- 7th Annual Meeting of Chinese Traditional Music (Beijing)
- Wang Guang-Qi's 100th Birthday Ceremony and Scholarly Exchange Meeting (Chengdu)
- 1st National Symposium of Musicology Education (Beijing)
- Series Activities Chinese Uygur's of Makam (Beijing)

Accounts of Musical Activities

Sun Jian-Ying • Sccounts of Chinese Musical Activities in 1992

COLLECTED MATERIALS

Materials Warehouse of The Annual of Chinese Music

- [**Files of Musicology Academic Research**]
  Li Chun-Yi, Yu Run-Yang, Lu Jin-Zao, Cai Liang-Yu.
- [**Files of Compositional Works**]
  Yang Li-Qing, Lu Zai-Yi, Yong Ru-Bu.
- [**Files of Music (Scholarly) Activities**]
  7th Annual Meeting of Chinese Traditional Music;
  1st National Symposium of Musicology Education;
  Add: Chart of Music Education Institutions in China;
  Symposiums of Music Compositions in Beijing, Shanghai and Fujian Province.
- [**Files of Music (Education) Institutions**]

China Conservatory of Music; Xinghai Conservatory of Music;
Wuhan Conservatory of Music; Sichuan Conservatory of Music;
Northwest Normal College, Music Department;
Jiang Xi Normal College, Music Department;
An Hui Normal College, Music Department;
Xin Jiang Normal College, Music Department;
Inner Mongolia Normal College, Music Department.

·[**Files of Music (Performance) Groups**]
Shanghai Film Orchestra; Tianjin Orchestrs;
Heilongjiang Provincial Song and Dance Ensemble;
Henan Provincial Song and Dance Ensemble;
Hebei Provincial Song and Dance Theatre, Shaanxi Orchestrs;
Hubei Provincial Song and Dance Ensemble;
Jiangsu Provincial Song and Dance Theatre;
Ningxia Huizu Antonomous Region Song and Dance Ensemble.
·[**Files of Music Publishing**]
Recient Years Publications/Books

Doctoral Dissertations

Tao Ya-Bing·A Study of Sino-Western Musical Interchange Historical Documents Before 1919
Han Bao-Qiang·The Sense of Intonation of Musicians

Competitions and Awards

Wang Qiu-Ping·Name List of Internal Music Competition's Winners, 1992
Wang Qiu-Ping·Name List of Chinese Winners of International Music Competitions, 1992

Organizations and Institutions of Music

E-Mei Film Studio Orchestra ·Establishment and Achievement of E—Mei Film Studio Orchestra

Music Publications

Wang Qiu-Ping·Bibliography of New Books of Music, 1992
Chang Jing·Essays Index of Papers in Musical and Other Journals, 1992

EDITORIAL NOTE AFTER COMPILATION

(English Translation by Cai Liang—Yu)